

UNIVERSITE DE PARIS — FACULTÉ DES LETTRES

LE ROMAN “ TERRIFIANT ”

OU

ROMAN “ NOIR ”

DE WALPOLE A ANNE RADCLIFFE

ET

SON INFLUENCE SUR LA LITTÉRATURE FRANÇAISE
JUSQU'EN 1840

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

Présentée

à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAR

ALICE M. KILLEN

PARIS

GEORGES CRÈS ET C^{ie}

116, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 116

1915

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DES LETTRES

LE ROMAN “ TERRIFIANT ”

OU

ROMAN “ NOIR ”

DE WALPOLE A ANNE RADCLIFFE

ET

SON INFLUENCE SUR LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

JUSQU'EN 1840

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

Présentée

à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris



PAR

ALICE M. KILLEN

PARIS

GEORGES CRÈS ET C^{ie}

116, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 116

1915

L'auteur manquerait à un devoir en ne remerciant pas tous ceux qui l'ont soutenue dans son labeur. Elle veut inscrire ici, en témoignage d'une particulière reconnaissance, tout d'abord le nom de M. Gustave Reynier dont l'éminente compétence lui a été si utile; celui de M. Fernand Baldensperger qui a daigné diriger l'exécution de sa thèse en lui prêtant, avec la plus grande bienveillance, le concours de sa vaste érudition et qui lui a permis de présenter ce modeste travail; puis celui de M. Paul Hazard, de qui elle a reçu de si précieux encouragements et de si bons conseils. Elle ne saurait oublier que M. Paul Ginisty et M. le Secrétaire général du théâtre de la Gaité lui ont très aimablement fourni des renseignements sur la partie théâtrale.



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41550411_0008

LE ROMAN "TERRIFIANT" OU "ROMAN NOIR"

DE WALPOLE A ANNE RADCLIFFE

ET SON

INFLUENCE SUR LA LITTÉRATURE FRANÇAISE JUSQU'EN 1840

PREMIÈRE PARTIE

INTRODUCTION

Le genre de roman « terrifiant » — ou roman « gothique » comme il est quelquefois appelé — prit son essor dans la seconde moitié du xviii^e siècle (1). Le goût du sombre et de la terreur, n'avait pas attendu jusque-là

1. Il faut établir une distinction entre ces deux termes « gothique », et « terrifiant » qui ont souvent servi à désigner le même genre de roman, mais qui admettent des interprétations différentes. Dans la composition du roman qui nous occupe, nous trouvons des éléments très divers. A son début il fut surtout remarquable par son caractère gothique et en même temps ténébreux. Horace Walpole, fondateur de l'école, chercha dans le moyen âge ce qu'il pouvait y trouver de plus effrayant et de plus barbare. Vers la fin du xviii^e siècle, un élément nouveau était venu s'ajouter à l'influence de la renaissance gothique : celui du « Sturm und Drang », et de toute la littérature du pré-romantisme allemand. Les brigands et les proscrits remplacèrent les chevaliers, revêtus de leurs armures. A peu près en même temps, la tendance anti-catholique de l'époque se fit sentir chez les romanciers de ce genre. L'Italie et l'Espagne furent considérées par ceux-ci comme les foyers de l'Inquisition, comme le refuge des moines astucieux et perfides et des couvents sombres

pour se faire sentir. Le « gothique », il est vrai, était tombé en discrédit pendant tous les « Ages Augustans » ; mais un changement dans le goût littéraire se fit remarquer peu à peu. Peu après le début du siècle les poètes commencèrent à promener l'esprit de leurs lecteurs dans de noirs cimetières, hantés par les ombres de la mort.

James Thomson dans ses *Saisons*, (1726-1730), Young dans ses *Night Thoughts*, (1742-1744), R. Blair dans son *Tombeau*, (1743), Gray dans son *Elégie écrite dans un cimetière de campagne*, (1750), etc., faisaient entendre les accents de la tristesse et de la mort ; et, quoique ces poètes fussent classiques par principe, l'amour qu'ils montraient pour les tours couvertes de lierre, et pour les lacs solitaires où la lune se reflétait, et pour les thèmes sombres et lugubres, faisaient déjà pressentir le romantisme prochain. Ils rompaient ainsi avec les traditions et préparaient la nouvelle école qui allait bientôt apparaître. « Pendant les vingt-cinq ans, dit M. Gosse, qui s'écoulèrent entre la publication de l'*Hiver* de Thomson en 1726. et celle de l'*Elégie* de Gray en 1751, les neuf poèmes ou collections de vers, les plus importants qui parurent furent tous d'un type nouveau ; en général sombres, toujours majestueux, extrêmement romantiques, et prêts à revenir, sans le savoir il est vrai, mais avec respect, au « gothique » en ce qui concernait les mœurs, l'architecture et le langage ; tous montraient des aspirations plus ou moins vagues vers la nature (1). »

avec leurs cachots. Le roman « terrifiant » perdit ainsi de plus en plus son caractère primitif et moyenâgeux. Ses traits « gothiques », proprement dits, se réduisirent le plus souvent à une mise en scène romanesque de vieux châteaux et de tours hantées, qui formaient un cadre propre à renfermer les mystères, les horreurs et les crimes que les romanciers se plaisaient de plus en plus à entasser. Le terme « gothique » — quoiqu'il servit encore assez souvent à désigner l'œuvre des successeurs de Walpole — fit place, en Angleterre, à celui de « roman terrifiant », ou « roman de terreur et de merveille » (novel of terror and wonder), et en France au nom de roman « terrifiant » ou roman « noir ».

1. *Eighteenth Century Literature*, p. 207.

En même temps le goût du passé se montrait dans la renaissance des vieilles ballades populaires. James Watson prit l'initiative, en publiant, de 1706 à 1711, sa *Choice Collection*, qui fut suivie par les recueils beaucoup plus importants d'Allan Ramsay, *l'Evergreen*, et le *Tea-Table Miscellany*, publiés de 1824 à 1840.

Mais tandis que la poésie commence à montrer quelques lueurs de l'aube romantique, le roman, au contraire, tend, pendant quelque temps à devenir plus rationnel. Dans les romans antérieurs au roman « noir », on voit entrer, de temps en temps, il est vrai, quelque scène de terreur superstitieuse ; mais ce ne sont le plus souvent (comme dans les romans de Fielding), que des scènes de peu d'importance, et que l'auteur introduit dans son œuvre pour y ajouter un élément de burlesque et de ridicule.

Après le roman d'aventures de Defoë, vient le roman de mœurs, et, de 1740 à 1750, les deux grands maîtres du roman réaliste, Richardson et Fielding règnent sans conteste. Avec eux le roman prend une forme définitive, et devient un tableau de la vie réelle.

Samuel Richardson acquit tout de suite une renommée avec son premier roman, *Paméla*, publié en 1740. La popularité de ses œuvres, tant sur le Continent qu'en Angleterre, fut très grande. Dans ses romans, la jeune fille innocente et vertueuse, mais malheureuse et persécutée, et qui deviendra le ressort habituel du roman de terreur, occupe déjà une place importante.

Avec Henry Fielding le roman réaliste fit un pas en avant. Son talent fut beaucoup plus grand que celui de Richardson ; ses idées, sur la vie, plus larges. Son premier roman, *Récit des aventures de Joseph Andrews et de son ami M. Abraham Adams*, parut en 1742, et *Amélia*, son dernier ouvrage en 1751. Ses œuvres placent Fielding au premier rang des romanciers. Avec lui le roman réaliste se perfectionna.

Malgré le grand succès de ce genre, il ne régna pas longtemps en maître. Bientôt après, les romans de Smollett marquent un retour vers une conception plus ancienne de la fiction : c'est-à-dire, vers le roman d'aventures. Dans la seconde moitié du xviii^e siècle le goût du public commença à se révolter contre le réalisme et le rationalisme qui avaient dominé les âges Augustans. Entre le roman réaliste qui existe et le roman de terreur qui va naître, les œuvres de Smollett font une sorte de transition. Ce dernier, dans les *Aventures de Ferdinand, comte Fathom*, (1753), fait déjà pressentir par l'emploi qu'il fait de la terreur, le *Château d'Otrante* qui paraîtra onze ans plus tard. Les sombres scènes qui ont lieu la nuit dans des forêts obscures, où chaque arbre semble cacher un fantôme ; et surtout le dernier épisode qui se passe à minuit dans la sombre chapelle et où Renaldo croit voir le spectre de sa fiancée, Monimia, qu'il croyait morte, sont des avant-coureurs des scènes bien plus mystérieuses, qui plus tard chez les lecteurs de Walpole, de Mrs Radcliffe, de Lewis et de tant d'autres produiront de si profonds frissons. Cependant Smollett n'est pas l'innovateur du genre auquel on a donné le nom de roman « gothique » ou roman « terrifiant ». A cette époque l'esprit romantique commençait à poindre, et une de ses premières manifestations fut une tentative pour retourner à l'ancien idéalisme. Les aventures racontées dans le *Comte Fathom* se rapprochent des aventures picaresques, et il leur manque entièrement l'idéalisme et le « romance » de la chevalerie. Il fallait donc autre chose à l'imagination romanesque en fait de roman. Ce fut Horace Walpole qui donna le branle au nouveau mouvement, et son *Château d'Otrante* (1764) fut le premier essai d'une école de fiction qui a pris comme ressorts principaux d'intérêt le surnaturel, le mystère et la terreur. Ce genre, malgré ses puérilités et son style souvent défec-

tueux, a aidé à faire revivre le moyen âge avec sa chevalerie, sa couleur romanesque, et a laissé, ensuite, sa marque sur une grande partie de la littérature romantique.

A l'époque où Walpole écrivit son roman, il y avait un grand mouvement en faveur du passé. D'une part, le goût du public se tournait vers le passé primitif, mystique, ressuscité par l'*Ossian* de Macpherson (1760-1763). Ici aussi, les spectres, les ombres ont leur place ; mais ces fantômes errant dans les brumes des siècles passés ne sont pas créés pour inspirer la terreur aux âmes sensibles, mais plutôt pour les émouvoir, pour les remplir de mélancolie, pour leur procurer des rêves et des visions.

La renaissance « gothique », au contraire, ouvre aux lecteurs un monde plus réel, habité par de nobles chevaliers revêtus de leurs armures et de belles dames en détresse. La renaissance « gothique » devait être aussi la renaissance de Spenser et de Shakespeare, qui, comme le « gothique », étaient tombés en discrédit. Shakespeare devint ainsi un des plus grands maîtres parmi les fondateurs de l'école de terreur ; et il est possible aussi, qu'en créant les preux chevaliers et les dames en détresse qui figurent si largement dans cette école, les romanciers « noirs » aient été inspirés, à un certain degré, par la chevalerie de Spenser.

Quoique ce soit de Walpole que nous datons l'aurore du roman « gothique » au XVIII^e siècle, il faut pourtant citer ici un autre roman de chevalerie, publié deux ans avant l'apparition du *Château d'Otrante*. En 1762 parut, en effet, sous le voile de l'anonyme, *Longsword, comte de Salisbury*, « roman historique », dont l'auteur fut le révérend Thomas Leland, historien irlandais. L'histoire se passe sous le règne de Henri III, mais quoiqu'en dise l'auteur, les faits sont très peu fidèles à l'histoire. Nous trouvons beaucoup de traits qui vont

caractériser plus tard le roman de « terreur ». Il y a des chevaliers galants, des scélérats, des pirates, des usurpateurs, un moine perfide qui veut empoisonner le héros, une jeune fille malheureuse déguisée en page, une comtesse opprimée, un ermite, des cavernes. Malgré ce décor et le frontispice du premier volume, qui représente un moine encapuchonné, relevant un chevalier évanoui, revêtu d'une armure complète, il y a très peu de « gothique » dans l'ouvrage. Il est assez probable que ce roman, oublié aujourd'hui, a exercé quelque influence sur Walpole.

Deux ans aussi avant la publication d'*Olrante*, Hurd avait aidé à introduire le mouvement gothique en publiant ses *Lettres sur la Chevalerie et la Romance* (1762) (1). Dans ses *Lettres*, Hurd voulait prouver la supériorité des mœurs et des fictions gothiques sur les classiques, comme des qualités appropriées à la poésie. « En ce qui concerne les fantaisies plus solennelles de magie et d'incantations, dit-il, les horreurs du « gothique » sont restées outre mesure saisissantes et terribles ». Il pensait que le mépris où le « gothique » était tombé (2), était dû au fait que les temps féodaux n'avaient pas eu la bonne fortune de posséder un grand poète comme Homère « capable de donner assez d'expression artistique à leur vie et à leurs idéals » (3).

Ce manifeste de Hurd a dû paraître un véritable

1. Inspirées peut-être par les *Mémoires sur l'ancienne Chevalerie* de Saint-Palage, dont les deux premiers volumes avaient paru en 1759. Le troisième et le dernier volume ne parurent qu'en 1781.

2. Les deux frères Warton furent aussi parmi les partisans les plus passionnés de cette renaissance médiévale. Ils avaient peu d'originalité mais beaucoup d'enthousiasme. On dit même que Thomas, le plus jeune, croyait sérieusement aux revenants. Joseph veut qu'on introduise de nouveau le surnaturel en poésie. « Ces charmes gothiques frappent en vérité l'imagination bien plus que les charmes classiques » *Essay on Pope*. Cité par H. A. Beers. *Hist. of Eng. Rom. in the 18^e Century*, p. 219.

3. Voir Hurd. *Letters on Chevalry and Romance*. Lettre VI, pp. 44-45. Voir aussi. H. A. Beers. *A History of English Romanticism in the 18^e Century*, p. 223.

blasphème aux classiques pour qui le « gothique », en fait de critique « littéraire », était synonyme de « barbare », de « criard », de « dérégulé » et « d'insensé ». Walpole, qui passait pour un classique, malgré cette incursion dans le royaume de « romance », dut probablement son engouement en partie à sa passion pour les antiquités.

Walpole n'eut pas de successeur immédiat dans ce genre. Ce ne fut qu'environ vingt ans plus tard que Miss Clara Reeve continua le genre « gothique » en y apportant dans son *Vieux Baron anglais* des procédés beaucoup plus modérés, dans lesquels le surnaturel trouvait moins de place. Elle marqua ainsi un pas en avant dans la conception du roman de terreur, tel qu'il devait se former sous la plume de Mrs Radcliffe.

Pendant la période qui sépare le *Vieux Baron* des ouvrages d'Anne Radcliffe nous ne trouvons dans ce genre que quelques romans de spectres sans importance et aujourd'hui entièrement oubliés, et dont la plupart, tels que *l'Apparition* (1788), et le *Spectre* (1789) ont paru très peu de temps avant la publication des romans de Mrs Radcliffe. Tout semble indiquer que c'est surtout dans la dernière décade du xviii^e siècle que le goût du public se tourne vers les thèmes terrifiants.

Marchant sur les traces de ses deux prédécesseurs, Horace Walpole et Clara Reeve, Mrs Radcliffe vint, dans la dernière décade du xviii^e siècle, donner au roman « terrifiant » sa formule complète. C'est avec elle que ce qu'on appelle l'école de terreur se précise, et c'est à son influence et à celle de Lewis qu'est due surtout cette frénésie si extraordinaire qui, pendant trente ans environ s'est emparée de tant de romanciers qui ont rempli la littérature de leurs cris d'horreur et d'épouvante.

Le premier grand imitateur de Mrs Radcliffe et en même temps son contemporain, Matthew Gregory

Lewis, alla beaucoup plus loin que son modèle dans la voie de la terreur, et ne se contenta pas du surnaturel expliqué et des mystères avec lesquels cette romancière avait ému ses lecteurs. Doué d'un talent véritable, « malgré son imagination effrénée, il apporta à ce genre beaucoup d'éléments nouveaux, tant dans les incidents qui composent son roman que dans les poésies dont il est parsemé. L'influence de Lewis sur la littérature postérieure égale celle de Mrs Radcliffe » quoique son nom soit moins généralement connu aujourd'hui.

C'est aussi à la fin du xviii^e siècle que William Godwin a exploité un autre filon du roman pré-romantique avec *Caleb Williams* (1754). Le *Saint Léon* du même auteur est un des avant-coureurs des romans de magie philosophique.

Après les grands maîtres du genre, le roman « noir », qui eut un succès immense à la fin du xviii^e et au commencement du xix^e siècle, devint, entre les mains d'autres romanciers plus que médiocres, un véritable fatras d'horreurs et d'extravagances. Leurs excès firent tomber en discrédit toute cette école et leur valut la risée de la génération qui suivit. Enfin cette imagination frénétique atteignit (1) son apogée avec les romans de Maturin dont le *Melmoth* (1830) exerça une influence qui montra la persistance du goût pour les horreurs.

Si l'éclat du roman « terrifiant » s'éteignit vers 1830, son influence n'en dura pas moins en Angleterre comme en France, où il avait été reçu avec enthousiasme par un public préparé par les événements de la Révolution à recevoir ces ressorts de frénésie et de mystère. Il est vrai aussi, comme nous allons le montrer, que cette influence, sous des formes assez diverses, a persisté dans la littérature jusqu'à nos jours.

1. Jane Austen se moque très spirituellement dans son *Northanger Abbey* (publiée en 1818) des terreurs Radcliffiennes.

LES PIONNIERS : HORACE WALPOLE ET CLARA REEVE

I

Horace Walpole

1. Le premier auteur qui a contribué pour sa part à créer la masse énorme de littérature à laquelle on a donné plus tard le nom de « roman frénétique » ou « roman de terreur », est Horace ou Horatio Walpole, quatrième comte d'Orford, né à Londres, le 24 septembre 1707. Il reçut l'éducation ordinaire d'un jeune homme de bonne famille de l'époque. En 1727, il se rendit à Éton, où il paraît n'avoir montré aucun goût particulier pour l'étude. Il entra à l'Université de Cambridge en 1738, et la quitta l'année suivante pour faire son « grand tour » sur le continent, accompagné du poète Gray. C'est pendant ce voyage qu'il commença à s'intéresser aux antiquités. A son retour en Angleterre il fut élu membre du Parlement.

En 1747, Walpole acheta une petite maison située sur la Tamise, et pendant plusieurs années il s'occupa d'en faire ce qu'il croyait être un petit château gothique (1), et que quelques critiques malveillants ont appelé un « gingerbread castle » (château de pain d'épice). Il remplit ensuite sa villa de toutes les curiosités les plus

1. « Je vais bâtir un petit château gothique à Strawberry Hill », dit-il, en 1750.

« gothiques » qu'il pût trouver. Cet événement, si simple en apparence, eut une grande influence sur le sort du roman « terrifiant ».

C'est à ce goût pour le « gothique » que nous devons le roman d'Horace Walpole : *Strawberry Hill* a probablement produit le *Château d'Otrante*, première production de l'imagination « terrifiante », et dont le titre est bien choisi (1) car c'est le château lui-même qui est le héros du livre. Le roman de Walpole est, dit l'auteur, le résultat d'un rêve que celui-ci eut une nuit à Strawberry Hill, et qu'il raconte lui-même dans une lettre au révérend William Cole, le 9 mars 1765. « Voulez-vous que je vous dise, écrit-il, quelle est l'origine de ce roman ? Un matin, au commencement du mois de juin dernier, je me suis éveillé d'un rêve, et tout ce dont j'ai pu me souvenir, c'est que je m'étais trouvé dans un vieux château (rêve très naturel à un esprit rempli, comme l'était le mien, de « romance » gothique). Sur la rampe la plus élevée d'un grand escalier j'ai vu une main gigantesque revêtue d'une armure. Le soir même je me suis assis et j'ai commencé à écrire sans savoir le moins du monde ce que j'allais dire ou raconter. L'œuvre s'est développée entre mes mains. En somme, j'étais si absorbé dans mon récit, (achevé en moins de trois mois), qu'un soir j'ai écrit, du moment où j'ai pris le thé, vers six heures du soir, jusqu'à une heure et demie du matin, et que mes doigts étaient alors si fatigués que je ne pouvais plus tenir la plume (2). »

1. Il existait réellement en Italie un château de ce nom. « Lady Craven, écrit Walpole, quelque temps après la publication d'*Otrante*, vient de m'apporter de l'Italie un cadeau des plus agréables, c'est-à-dire un dessin du château d'Otrante. Le voilà. Il est curieux que la fenêtre de derrière ressemble à celle que j'ai décrite dans mon roman. Quand j'ai écrit mon œuvre, je ne savais même pas qu'il y eût un château d'Otrante. Je cherchais le nom d'un endroit quelconque au sud de l'Italie et celui d'Otrante m'a frappé sur la carte. » *Walpoliana*, vol. II, pp. III-2.

2. *Letters to the Rev. William Cole*, pp. 27-8.

Le *Château d'Otrante* fut publié d'abord à Strawberry Hill par la presse privée de Walpole. Cinq cents exemplaires seulement en furent tirés le 24 décembre 1764. La seconde édition parut au printemps de 1765.

En 1767 Walpole, cessa de siéger au Parlement et l'année suivante, il publia ses *Doutes historiques sur Richard III* et sa *Mère mystérieuse*. Sa vie, jusqu'à sa mort, survenue le 2 mars 1797, fut relativement dépourvue d'incidents. Il laissa, outre les ouvrages déjà nommés, une très vaste correspondance et les *Contes hiéroglyphiques*, imprimés en 1785, à Strawberry Hill.

La plupart des critiques de Walpole considèrent que le *Château d'Otrante* est en contradiction avec les tendances classiques de l'auteur, et qu'il provient entièrement de son goût pour le « Gothique ». Cependant nous sommes plutôt disposé à croire qu'il avait un penchant inavoué pour les teintes sombres et pour le fantastique. Sa *Mère mystérieuse*, tragédie trop horrible pour être représentée et qui ne fut pas jouée en public (1), et ses *Contes hiéroglyphiques*, « pures niaiseries fantastiques » (2), comme il le dit lui-même dans son post-scriptum, semblent indiquer un goût assez fort pour le fantastique et les horreurs.

2. Walpole n'avoua pas tout de suite son roman. Il le publia d'abord sous le titre du *Château d'Otrante* « traduit par William Marshall, gentilhomme, de l'original italien d'Onuphrio Muralto, chanoine de l'église de Saint-Nicolas à Otrante. » Dans la préface de la première édition, l'auteur, pour mieux mystifier le public, donne un compte rendu critique du soi-disant original,

1. Cinquante exemplaires seulement en furent imprimés à Strawberry Hill « Il y a dans cette pièce, remarque Green, un goût d'antiquité et de terroir qui me plaît beaucoup » *Extracts from the Diary of a Lover of Literature*, le 3 septembre 1797, p. 43.

2. Walpole n'en fit imprimer que six exemplaires.

écrit en caractères gothiques, et prétend avoir trouvé le manuscrit dans la bibliothèque d'une ancienne famille catholique du nord de l'Angleterre. Selon le traducteur supposé, le livre fut imprimé à Naples en 1529, mais, en réalité, date de plus loin encore, ayant probablement été écrit à l'époque où les incidents qui y sont racontés ont eu lieu, c'est-à-dire, entre 1095, date de la première croisade et 1243, date de la dernière. L'auteur s'excuse, en qualité de traducteur, de ne pas pouvoir rendre la beauté de l'original. Cependant les éloges qu'il fait du style de l'œuvre italienne, ainsi que de l'intrigue et de la peinture des personnages ne témoignent pas de trop de modestie de sa part.

Walpole a placé la scène de son roman en Italie. Il suppose qu'Alphonso, seigneur d'Otrante, ayant été assassiné en Palestine par son chambellan, Ricardo, celui-ci avait fait un faux testament et avait usurpé la principauté de son maître. Ensuite, pour se réconcilier avec le ciel, l'usurpateur avait fait bâtir une église et deux couvents en l'honneur de saint Nicolas. Plus tard le saint lui était apparu dans une vision et lui avait promis que sa postérité régnerait dans Otrante, jusqu'à ce que le souverain légitime fût devenu trop grand pour l'habiter.

Au moment où le récit commence, cette prédiction va s'accomplir et Manfred, prince d'Otrante, et descendant de Ricardo, va expier les crimes de son aïeul. C'est en vain que ce prince orgueilleux et tyrannique lutte contre le destin. Il faut que le jugement prononcé contre sa race s'accomplisse. Il est sur le point de marier son fils unique, Conrad, lorsque celui-ci est tué par un casque énorme à plumes noires, tombé l'on ne sait comment, dans la cour du château. La demeure de Manfred est dès maintenant en proie aux manifestations les plus étranges, et les plus effrayantes. Les domestiques superstitieux viennent à chaque instant raconter au prince les prodiges dont ils ont été témoins. L'un a vu sur la balustrade de

l'escalier une main énorme, revêtue de son armure (1); une autre a vu une statue descendre de son piédestal. Ensuite le portrait de l'aïeul de Manfred, descend de son cadre afin de détourner son descendant de ses projets criminels (2). A tout instant le casque fatal s'agite et des statues animées de toutes pièces rendent des gouttes de sang par le nez. Des apparitions mystérieuses revêtues d'armures rouillées se promènent dans les sombres corridors. Des chevaliers mystérieux viennent dénoncer Manfred comme usurpateur d'Otrante et le menacent avec une épée énorme, sous le poids de laquelle cent pages paraissent succomber. Un squelette enveloppé dans une robe d'ermite hante la chapelle, et parle d'une voix sépulcrale à tous ceux qui s'y hasardent.

Cependant, au milieu de toutes ces visites surnaturelles et de ces prodiges, Walpole ramène notre attention de temps en temps sur les acteurs humains. Il nous montre la jeune Isabelle, pour échapper aux projets coupables de Manfred, passant par des aventures nombreuses et dangereuses. Une petite idylle d'amour se déroule aussi dans des circonstances peu propices. La belle et noble Mathilde, aime le jeune chevalier inconnu, que son père, le tyran Manfred, tient captif dans

1. La main gigantesque a pu avoir son origine non seulement dans le rêve de Walpole, mais aussi dans le « Pays des Géants » du *Voyage de Gulliver* de Swift.

2. « Le portrait de son aïeul, qui était au-dessus du canapé, poussa un profond soupir et secoua son armure... Tournant sa tête il (Manfred) vit son aïeul se détacher du panneau dans lequel le portrait était encastré, et descendre sur le plancher avec un air grave et mélancolique. Rêvai-je, s'écria Manfred, ou les Démonse sont-ils lignés contre moi ? Parle, spectre infernal ! ou si tu es mon aïeul, pourquoi t'opposer aux desseins de ton malheureux descendant qui ne paye que trop tôt... Le fantôme poussa un second soupir et fit signe à Manfred de le suivre. Passe devant moi, dit le prince, je te suivrai, dois-tu me conduire dans le gouffre de la perdition. Le spectre le conduisit jusqu'au bout de la galerie, et se détourna pour entrer dans une chambre qui était à droite. Manfred le suivit, rempli d'inquiétude, et de crainte, mais pourtant avec assez de résolution. Comme il voulut entrer dans la chambre, une main invisible ferma brusquement la porte. »

Château d'Otrante, trad. fran., édit. 1767, vol. I, pp. 20-21.

ses donjons. Mais cet amour doit finir tristement, car l'innocente héroïne meurt de la main de son propre père.

Enfin, le grand dénouement arrive. Le propriétaire légitime du château, le bon Alphonso, se redressant de toute sa taille, se grossit à des dimensions immenses, démolit le château et déclare que Théodore, — le jeune chevalier vertueux de naissance inconnue, mais qui vient de retrouver son père au moyen d'une marque empreinte sur son épaule — est le véritable héritier d'Otrante.

3. Telle est l'histoire où Walpole, comme il le dit, « fait agir ses personnages conformément aux règles de la probabilité ». Rien ne nous paraît aujourd'hui moins probable que les événements et moins naturel que les caractère que nous trouvons dans le *Château d'Otrante*. Les personnages de Walpole ne sont que de pâles ombres qui jouent leurs rôles comme des pantins, sans nous intéresser à leur sort. Hippolyte et Mathilde, vertueuses et malheureuses, sont des silhouettes incolores sans individualité : mélange de sentiment fade, de piété et de superstition. Elles traversent le roman sans oser à peine élever la voix. Isabelle montre un peu moins de perfection absolue, mais elle est néanmoins de la même race de victimes persécutées. Le père Jérôme et Théodore représentent le type de perfection incorruptible. Théodore est le jeune chevalier sans peur et sans reproche, protecteur des dames en détresse, prototype du jeune amoureux chez les romanciers de ce genre. Même le héros, Manfred, nous laisse froids. C'est le tyran du moyen âge, cruel, fourbe et prêt à tout sacrifier à ses propres plaisirs. Walpole ne lui a pas même laissé les qualités de ses vices ; le courage lui manque à l'approche du danger et son repentir final n'est que le résultat de ses terreurs superstitieuses. Il est possible, cependant, que Manfred ne soit pas entièrement une

création de l'imagination de Walpole ; celui-ci a peut-être trouvé son modèle dans l'histoire de Manfred ou Mainfroi (1), fils naturel de Frédéric II, empereur d'Allemagne. Il y a assez de conformité entre les exploits des deux Manfred pour faire croire que c'est l'histoire italienne qui a fourni à Walpole son héros, et plusieurs détails de son récit (2).

Si les personnages dans le roman de Walpole ne comptent pas, il faut cependant dire qu'il a su lui donner un autre intérêt. Il a fait du château lui-même le vrai héros du livre, le pivot autour duquel tout gravite. Ce sont les vieux corridors sombres, les figures en armure, les passages tortueux où les spectres se promènent majestueusement, qui saisissent l'imagination. C'est le vieux bâtiment gothique avec ses tours, ses fossés, sa herse qui se baisse pour laisser passer des chevaliers magnifiquement vêtus. C'est tout l'appareil du moyen âge, avec ses coutumes barbares et ses superstitions. Malheureusement Walpole n'a pas su garder la

1. Né en 1233 et tué à la guerre en 1266. Son père lui donna en apanage la principauté de Tarente. A la mort de son frère aîné, dont il fut peut-être l'assassin, il s'empara de son neveu Conrad, et, faisant courir le bruit que celui-ci était mort, il se fit nommer roi de Sicile.

2. Le Manfred de Walpole comme le fils de Frédéric II est usurpateur. Ils portent également le titre de « prince d'Otrante ». L'un a un neveu, Conrad, l'autre a un fils du même nom. Si le Manfred de l'histoire italienne s'est emparé des possessions qui avaient appartenu à Frédéric II ; de même le héros de Walpole, croit que l'héritier légitime d'Otrante est un certain Frédéric de Vicence. D'ailleurs cette partie du roman où Walpole raconte l'apparition inattendue de Frédéric de Vicence qu'on croyait mort dans la Palestine (voir *Le Château d'Otrante*, vol. II, p. 10) rappelle une légende concernant Frédéric II, répandue après la mort de l'empereur, qui, disait-on, ne serait pas mort comme on le croyait, en 1250. « Dès 1259, dans le Sud de l'Italie, un ermite qui lui ressemblait se fit passer pour lui, recruta des partisans, et fut accueilli par les barons de la Sicile et de la Pouille hostiles à Manfred. Manfred s'en empara et le fit mettre à mort. » Lavisse. *Histoire Générale*, tome II, p. 231.

Pour le repentir de Manfred, Walpole s'est peut-être inspiré du *Purgatoire* de Dante. « Mes péchés furent horribles, mais l'infinie bonté ouvre des bras si généreux qu'elle accueille celui qui s'y réfugie. » (Manfred parlant au poète. Canto III, v. 121-124, trad. fr., édit. 1908.)

mesure. Il a poussé trop loin ses merveilles, qui cessent d'être des merveilles pour devenir presque des bouffonneries. Aujourd'hui ses effets surnaturels paraissent ridicules, même en tenant compte de l'époque barbare et superstitieuse où il sont censés se passer. Un casque assez grand pour couvrir un homme et qui se déplace à volonté, une épée si énorme que cent hommes suffisent à peine pour la soulever, le sang qui coule du nez d'une statue ; tels sont quelques-uns des ressorts qu'un contemporain impitoyable caractérise de « matériaux misérables » (rotten) (1). Walpole n'a pas le don, qui vaudra plus tard tant de succès à Mrs Radcliffe, d'envelopper son histoire d'une atmosphère de mystère, à la fois intéressant et effrayant. Il peint tout d'un pinceau trop flamboyant ; il n'y a pas dans son œuvre de ces demi-teintes qui rehaussent et mettent en relief le mystérieux et l'inconnu. Walpole promène ses lecteurs rapidement d'horreur en horreur, de merveille en merveille, et ne les prépare jamais, par de vagues frissons, savamment gradués, à recevoir enfin, avec le respect convenable, le coup de grâce en fait de terreur superstitieuse. Quoique le ridicule de ces procédés fût un peu moins apparent à l'époque où le *Château d'Otrante* parut, il ne manqua pas d'être très sévèrement critiqué.

En ce qui concerne la peinture de la vie et des mœurs familiales du moyen âge, que Walpole prétendait faire en écrivant son roman, il ne nous semble pas qu'elle prête moins à la critique que les merveilles et les personnages. Il voulait, par une exactitude minutieuse de détails, et par une grande attention à la couleur locale, préparer ses lecteurs à accepter ce qui, selon lui, était tout à fait en rapport avec les croyances de cet âge barbare. Scott croyait que Walpole avait atteint ce but.

1 Crit. R. 1765, vol. 19, p. 61.

« Il est arrivé, dit-il, à faire en littérature ce que, comme architecte, il a dû sentir au-dessus de son art. L'époque lointaine est pleine de superstition où la scène est placée, l'art avec lequel il a fourni le décor gothique, le ton soutenu et en général noble des mœurs féodales, nous préparent peu à peu à accueillir favorablement des prodiges, qui, bien qu'ils n'eussent pu arriver à aucune époque, étaient compatibles avec les croyances de tout le monde à l'époque où l'action a lieu (1). »

Scott parle en critique trop indulgent, car la connaissance du moyen âge dont Walpole se vante, fut, en réalité, assez mince. Il était en littérature, comme en tout, un dilettante, et l'on croira difficilement qu'il a étudié sérieusement l'époque qu'il dépeint. L'auteur a, d'ailleurs, déclaré lui-même qu'il a écrit *Otrante* d'un seul jet, inspiré par un rêve.

4. Au moment où parut la première édition du *Château d'Otrante*, l'opinion du public semble s'être divisée au sujet du rôle de traducteur que Walpole s'était imposé. La *Critical Review or Annals of Literature*, parlant de la préface du roman, remarque « tel est le caractère de cette œuvre comme son traducteur judicieux nous le donne ; mais nous ne savons pas s'il parle sérieusement ou ironiquement et nous ne nous en soucions pas non plus. Nous ne pouvons pas comprendre comment il a pu se produire en ce moment en Angleterre un phénomène tel que la publication d'une œuvre composée de matériaux si misérables (2) ».

La *Monthly Review* au contraire, paraît croire à l'ancienneté du roman ; mais lorsque Walpole, s'en déclare l'auteur, elle blâme avec la plus grande sévérité l'auteur de cet ouvrage gothique et barbare. « Lorsque ce récit dit le critique, fut publié comme la traduction d'un

1. *Miscellaneous Prose Works* (édit. 1834), Vol. III, p. 315.

2. 1765, vol. 19, p. 51.

vieux « romance » italien, nous eûmes le plaisir d'y distinguer les marques du génie et beaucoup de peintures belles et caractéristiques ; nous doutions beaucoup, pourtant, de l'ancienneté de l'œuvre, pour plusieurs raisons ; mais afin de pouvoir excuser les fictions absurdes et monstrueuses qu'elle contenait, nous voulions croire à la déclaration du titre qui disait que c'était une véritable traduction d'un auteur ancien. Tant que nous avons pu considérer le roman comme tel nous pouvions lui pardonner les phénomènes déraisonnables qu'il contenait, en les attribuant à un âge grossier et ignorant. Mais dès que l'auteur nous déclare que le *Château d'Otrante* est une production moderne, nous ne pouvons plus accorder à la singularité d'un goût faux, dans une époque cultivée, cette indulgence que nous avons pour une antiquité supposée. Il est, à vrai dire, plus qu'étrange qu'un auteur... d'un talent raffiné et cultivé soit désireux de rétablir les superstitions barbares de la diablerie gothique ! « *Incredulus odi* », est, ou doit être, un charme contre une telle infatuation. Sous le même drapeau de singularité il essaie de défendre toute « l'écrit-vallierie » (trash) de Shakespeare, et il voudrait adopter en honneur du vrai dieu de la poésie tout ce que ce grand génie lança comme un sacrifice nécessaire à cette idole, le *cæcum vulgus* (1). »

Heureusement pour Walpole, cette opinion ne fut pas universellement partagée. Si la nouveauté de son livre lui valut des reproches sévères, elle lui valut aussi des admirateurs enthousiastes. Le *Château d'Otrante* plut à une grande partie du public, et le succès de la première édition, épuisée en trois mois, encouragea Walpole à avouer qu'il en était l'auteur. Dans une seconde préface (2) il donne ce qu'il considère évidemment comme

1. *Month. R.*, mai 1765, vol. 32, p. 394.

2. Avant la préface Walpole a inséré un sonnet à Lady Mary Cole.

le manifeste d'une nouvelle école de fiction, et révèle quel a été son but en écrivant ce roman (1). « Rien, dit-il, n'est si difficile que de concilier ensemble les deux genres de romans, je veux dire, l'ancien et le moderne. Dans le premier, tout n'est qu'imagination et défaut de vraisemblance : dans le second, on ne s'attache qu'à la nature, et on l'imité quelquefois avec assez de succès. Il ne manque pas d'invention, mais l'imagination se trouve gênée, parce qu'on s'attache trop scrupuleusement aux circonstances ordinaires de la vie. Mais dans les derniers, on peut dire que l'imagination est éteinte par la nature toujours bannie des anciens romans. Les acteurs, les sentiments, les entretiens des héros et des héroïnes des temps passés, sont aussi contraires à la nature, que les machines qu'on emploie pour les faire agir. L'auteur s'est efforcé de concilier les deux genres. L'envie qu'il a eue de donner à l'imagination la liberté de se promener dans les vastes champs de l'invention, lesquels n'ont point de bornes, et de créer des situations plus intéressantes, fait qu'il a fait agir ses personnages conformément aux règles de la probabilité, les faisant parler, penser et agir comme le feraient des hommes et des femmes si elles se trouvaient dans des situations extraordinaires... Comme cet ouvrage a mérité l'applaudissement du public, l'auteur ne craint point d'assurer qu'il n'a pas été au-dessus de sa force et qu'il s'est acquitté assez heureusement de la tâche qu'il avait entreprise. Dans le cas où des gens, plus spirituels que lui, profiteront de la nouvelle route

1. Moir déclara que Walpole « avait écrit le *Château d'Otrante* dans une intention burlesque, mais comme le livre plut au goût de l'époque, il fut luet admiré comme un modèle des temps féodaux et des mœurs gothiques ». *Sketches of the Poetical Literature of the past half century*, p. 18. L'hypothèse de Moir semble peu probable lorsqu'on se rend compte des idées exprimées par Walpole dans la préface de la seconde édition d'*Otrante* où il semble non seulement avoir prisé assez haut son roman, mais où il a l'air aussi de se considérer en quelque sorte comme un prophète.

qu'il a tracée, et iront plus loin qu'il n'a fait, il reconnaîtra avec autant de plaisir que de modestie, que le plan était susceptible d'un plus grand nombre d'embellissements que son imagination n'a su lui donner... (1) »

Cette préface laisserait croire que Walpole avait écrit son œuvre dans une intention sérieuse, et qu'il avait au moins l'espérance que le *Château d'Otrante* pourrait, comme il le dit lui-même, tracer une nouvelle voie. Néanmoins il aurait probablement été très étonné s'il avait pu prévoir toute sa descendance. Il eut lui-même beaucoup d'appréhensions à l'égard de son roman, craignant qu'il ne fût trop fantasque pour l'époque où il vivait, et il se crut obligé de s'excuser auprès de ses amis des extravagances d'une production de pure imagination.

Dans une lettre, à M. Elie de Beaumont, il écrit, le 18 mars 1765 : « Lorsque j'eus l'honneur de vous voir ici, je crois vous avoir dit que j'avais écrit un roman... je n'aurais pas osé l'envoyer à une si grande maîtresse des passions que l'est M^{me} de Beaumont, si l'approbation de Londres... ne m'y avait encouragé. Vous serez bien étonné de trouver un récit des aventures les plus improbables et les plus absurdes. Vous serez aussi bien étonné d'apprendre qu'un pays dont vous estimez si fort le bon sens, ait approuvé un récit si extravagant. Mais il faut vous rappeler, Monsieur, que, quoique nous ayons beaucoup de bon sens, nous ne sommes en aucune façon retenus par des préceptes ou par des lois inviolables. Tout ce qu'Aristote ou ses plus grands commentateurs, vos écrivains, nous ont enseigné, ne nous a pas encore soumis à des règles. Nous préférons toujours les beautés de Shakespeare et de Milton au mérite froid et châtié d'Addison et même au style sobre et correct de Pope (2). »

1. Préface du *Château d'Otrante*, édit. 1767.

2. *Private Correspondance of Horace Walpole*, vol. III, pp. 25-26. Vingt ans

Cette opinion fut évidemment partagée par un des amis intimes de Walpole, le poète Gray, qui, écrivant à l'auteur (le 30 décembre 1764), pour le remercier de l'exemplaire du *Château d'Otrante*, qu'il lui avait envoyé, loua presque sans réserve ce roman « qui fait pleurer quelques-uns d'entre nous, et nous fait si peur à tous que nous n'aimons plus nous coucher la nuit (1) ». Même un des ennemis de Walpole, Bishop Warburton, qui était, dit-on, à couteaux tirés avec lui, n'hésita pas à appeler le roman de Walpole un « chef-d'œuvre de fiction » et à y voir un genre nouveau où « une belle imagination, appuyée sur un jugement solide a permis à l'auteur de dépasser son sujet et d'atteindre le but auquel la tragédie ancienne visait ; c'est-à-dire de purger les passions par la pitié et par la terreur, en se servant de couleurs aussi belles et aussi harmonieuses que celles des meilleurs écrivains dramatiques (2) ».

Walpole n'eut pas toujours des critiques si bienveillants parmi ses connaissances. Gilly Williams ne veut pas même lui accorder l'honneur d'avoir fait un roman à sensation, et passe condamnation sur le *Château d'Otrante* de la façon la plus mordante. « De quelle façon a-t-il, croyez-vous (écrit-il à Georges Selwyn, le 19 mars 1765), employé le loisir que sa frénésie politique lui a permis ? A écrire un roman intitulé le *Château d'Otrante* ; et c'est un roman d'une telle nature que

plus tard Walpole paraît s'étonner lui-même de la hardiesse de son roman, lorsqu'il écrit à Hannah More (le 13 novembre 1781) : « Une chose si frénétique que le *Château d'Otrante* ! Il ne convenait à rien sauf à l'époque où il fut écrit ; époque où l'on savait beaucoup, où l'on ne demandait qu'à s'amuser et ne se souciait pas de savoir si les amusements étaient conformes à la vérité et aux modèles du bon sens ; époque qu'on ne pouvait gâter et qui ne souffrait pas trop de la crédulité ; mais qui avait besoin qu'on la ramenât plutôt à l'imagination. »

Private Correspondance, vol. IV, p. 379.

1. Citée par Beer : *A History of English Romanticism*, p. 238.

2. Cité dans la Q. R., octobre 1876, vol. 112, p. 328.

même une jeune fille de treize ans ne pourrait pas le lire sans bâiller (1). »

5. Quoique le roman de Walpole soit presque oublié de nos jours, il a cependant dans l'histoire de la littérature une place que les historiens littéraires n'hésitent pas à lui accorder. On reconnaît la nouveauté de la conception du *Château d'Otrante*. M. Tuckerman veut prouver qu'il était impossible de réussir dans un tel genre et que Walpole y réussit autant qu'il était possible. « Le vrai succès était impossible. Le mérite même du *Château d'Otrante* corrobore ce jugement. Le récit des crimes de Manfred et les punitions qu'ils amènent, les caractères et l'action des personnages subalternes sont tous maniés avec habileté... Mais la vraie preuve de succès dans un pareil essai doit être dans l'impression faite sur l'esprit du lecteur... C'est comme si nous écoutions un récit de revenants à la grande clarté du soleil avec toutes nos facultés sur le qui-vive... Manfred et sa famille sont si essentiellement humains et leur entourage est si réaliste que le bon sens des lecteurs est choqué par l'introduction d'une statue sanglante (3). »

Nous ne pouvons trouver ni réalisme, ni habileté dans le *Château d'Otrante*. L'intérêt que ce roman nous présente n'est ni dans la peinture des personnages, ni dans le récit des merveilles et des apparitions surnaturelles, mais dans l'influence qu'il exerça sur la littérature postérieure. Ses extravagances même préparaient le public à accueillir la littérature nouvelle que ses successeurs vont offrir plus tard à leurs lecteurs. Walpole est le pre-

1. Cité dans *Allibones Dictionary of English Literature*, article Walpole.

2. Voir Saintsbury. *A Short History of English Literature*, p. 610. T.-S. Perry, *La Littérature anglaise au XVIII^e siècle*, p. 305. Phelps, *English Romantic Movement*, p. 108.

3. *A History of English Prose Fiction*, pp. 261-264.

mier de ces romanciers qui ont pris comme ressort d'intérêt la terreur surnaturelle, et son *Château d'Otrante* devient ainsi « le prototype du genre de roman qui fut imité plus tard par Mrs Radcliffe et perfectionné par Sir Walter Scott » (1).

1. Eastlake. *History of the Gothic Revival*, p. 43.

II

Clara Reeve

1. Clara Reeve (1729-1807), le second auteur de l'école « gothique », naquit à Ipswich en 1729. Elle était la fille aînée de William Reeve, recteur de Preston. A la mort de son père, en 1755, elle alla avec sa mère et ses deux sœurs demeurer à Colchester. C'est là qu'elle débuta dans la littérature en publiant, en 1772, une traduction du latin de l'*Argenis* de Barclay, sous le titre du *Phénix*. Cinq ans après, en 1777, elle produisit son œuvre la plus célèbre : *Le Champion de la Vertu*, « roman gothique ». Elle en vendit les droits d'auteur à l'éditeur, M. Dilly, pour 250 francs. Le roman fut réimprimé l'année suivante sous le titre du *Vieux Baron anglais*, titre qui lui est resté. Dans son *Progrès de la Fiction*, publié en 1785, Miss Reeve donna une idée du genre de roman qu'on lisait à cette époque.

Elle écrivit plusieurs romans d'une portée morale ; entre autres, en 1788, les *Exilés ou Mémoires du Comte de Cronstadt*, tirés en grande partie d'un drame de Baculard d'Arnaud (1). Elle avait écrit une autre œuvre, le *Château de Connor, conte irlandais*, où elle avait introduit des apparitions surnaturelles ; mais ayant confié le manuscrit à un ami, il fut perdu.

Clara Reeve fut l'amie intime de la fille de Samuel Richardson, Mrs Brydon, qui revisa et corrigea son

1. *Amours (les) malheureux ou le Comte de Comminge*, drame en trois actes, Paris 1764.

roman et à qui elle dédia la seconde édition. Après une vie retirée et sans événements dignes d'être signalés, miss Reeve mourut à Ipswich le 3 décembre 1807.

C'est sur le *Vieux Baron anglais* qu'a reposé la renommée de Clara Reeve, renommée aujourd'hui bien oubliée. Son roman ne compte dans la littérature qu'en tant qu'il forme un lien entre le *Château d'Otrante* et les romans de Mrs Radcliffe. Elle avoua elle-même que le *Vieux Baron anglais* était le descendant littéraire du roman de Walpole ; mais elle eut soin d'indiquer le point de vue différent et plus limité qu'elle avait adopté à l'égard du surnaturel employé par celui-ci, qu'elle condamne comme étant trop extravagant et dépassant les bornes du possible. « Un revenant, prétend-elle, si on veut l'introduire comme ressort dans un roman, devrait se conduire comme un revenant de maintien sobre, et devrait se soumettre aux règles ordinaires qui sont observées encore dans les fermes et dans les manoirs, et qui limitent l'action des êtres de cette sorte. »

Elle crut qu'en ne laissant entrer dans son roman qu'une petite dose de merveilleux, le *Vieux Baron* marquerait un progrès sur le *Château d'Otrante*. Comme l'avait fait Walpole, elle explique dans sa préface le but qu'elle s'était proposé en écrivant son roman. « L'objet de « romance », dit-elle, est d'abord d'attirer l'attention, et ensuite de la diriger vers un but utile ou au moins innocent... Ayant, en quelque sorte, exposé mon dessein, je demande la permission de faire remonter mon lecteur jusqu'au *Château d'Otrante* ; ouvrage qui, comme l'on sait, essaie d'unir les grâces et les mérites divers du « romance » ancien et du roman moderne. Pour atteindre ce but il faut assez de merveilleux pour exciter l'attention — assez de couleur locale pour donner à l'ouvrage un air de vraisemblance — et assez de pathétique pour toucher le cœur. Le livre dont nous parlons est excellent en ce qui concerne les deux derniers points, mais

le merveilleux est trop abondant.... si le récit était resté dans les bornes de la probabilité, l'effet aurait été conservé... Par exemple nous pouvons croire en l'apparition d'un revenant, nous pouvons même laisser passer une épée et un casque enchantés, mais alors ces ressorts doivent être soumis à de certaines bornes de vraisemblance... je fus à la fois étonné et vexé de trouver que l'enchantement que j'aurais voulu conserver jusqu'à la fin du livre, avait disparu, et, depuis lors, d'autres lecteurs m'ont confessé avoir éprouvé le même désenchantement... Dans le cours de mes observations sur ce livre singulier, il m'a paru possible de composer une œuvre sur le même plan où les défauts pourraient être évités, et où l'harmonie pourrait être conservée, comme dans la peinture... Il m'est venu à l'esprit qu'un de mes amis avait en sa possession un manuscrit en vieil anglais, où se trouvait une histoire qui satisfaisait presque entièrement à toutes ces conditions... Par conséquent je l'ai copié ou plutôt traduit... Le voilà donc à votre service ».

2. L'auteur raconte alors l'histoire d'un pauvre orphelin dont la naissance est entourée de mystère. Edmond, dépouillé de ses biens par un oncle infâme qui a assassiné son père et sa mère, a été recueilli par un baron riche et charitable. Un noble chevalier, protecteur de l'innocence, revient de la Palestine et voit dans un rêve son ancien ami, le père d'Edouard. « Ce fantôme apparaît pour lui révéler la tâche qu'il doit accomplir. « Quoique mort depuis quinze ans passés, dit-il, je commande encore ici, et nul, sans ma permission, n'y peut entrer. Apprends donc, mon ami, que c'est moi qui t'y appelle et qu'en toi seul réside tout l'espoir de ma maison... Entre donc et suis-moi. » Le spectre alors, après lui avoir fait parcourir nombre de chambres, l'avait fait descendre dans une espèce de cave, aussi

obscur qu'effrayante, où, disparaissant tout à coup, sir Philippe, au lieu du fantôme, n'avait plus vu qu'une armure complète, tachée de sang qu'il savait avoir appartenue à son ami ; et avait cru entendre des sanglots et des gémissements partant de dessous terre (1). »

Ensuite Clara Reeve nous décrit tout au long toutes les épreuves que le héros doit subir avant d'être rétabli dans ses droits par son brave protecteur. Condamné à dormir dans une aile hantée du vieux château gothique, lui aussi voit en songe ses parents morts. Comme il le raconte plus tard « à peine était-il endormi qu'il avait d'abord entendu des personnes qui montaient l'escalier, au haut duquel, quelques heures auparavant, certains traits de lumière avaient frappé ses yeux. Il avait cru voir que la porte de la chambre où il était couché, s'étant tout à coup ouverte, un guerrier y était entré, avec une dame jeune et belle, mais aussi maigre que pâle, et à laquelle il donnait la main. Que tous deux s'étant approchés de son lit, et en ayant tiré les rideaux, l'homme avait dit à la dame : « Est-ce là votre enfant ? » A quoi elle avait répondu : « Oui, c'est lui-même (2). »

Enfin le sombre scélérat est démasqué, et doit s'expatrier. Edmond est reconnu pour l'héritier légitime du château et met ses biens et son rang aux pieds de la belle et fière Emma, fille de son père adoptif.

3. Le *Vieux Baron* n'est qu'une fiction bien adoucie à côté du *Château d'Otrante*. Si Miss Reeve n'a pas fait plus, elle a au moins réussi à atténuer les horreurs dont son prédécesseur régala ses lecteurs. A part les apparitions qui hantent le sommeil de quelques-uns des personnages, nous ne trouvons dans le *Vieux Baron* qu'un

1. *Vieux Baron anglais*, trad. franc. édit. 1787, pp. 16 et sq.

2. Le *Vieux Baron*, p. 85.

seul spectre (1). Même le « gothique de Miss Reeve est plus faible et moins intéressant que celui de Walpole. Son roman est lent et ennuyeux à l'extrême, son merveilleux, réduit « aux bornes de la raison », n'intéresse personne et ne s'impose pas plus que les extravagances de Walpole. Le roman de celui-ci avait au moins le mérite d'être court, et les événements y sont si précipités que le lecteur arrive assez vite au dénouement, sans errer trop longtemps dans des chemins de traverse. L'histoire de miss Reeve, au contraire, se traîne fastidieusement à travers toutes sortes de détails inutiles ; elle est pleine d'ailleurs de « cette moralité édifiante, de ces beaux sentiments, de ces dialogues guindés — ce que Thackeray appelle la conversation parfumée et poudrée à la D'Arblay — qui sont en abondance dans *Evelina*, dans *Thaddeus de Warsaw*, et dans presque toute la fiction du dernier quart du XVIII^e siècle (2) ». Quant aux personnages, ils sont encore moins vivants que les Manfred, les Théodore, les Mathilde et les Isabelle du *Château d'Otrante*. Le héros Edmond est forcément le même type de perfection masculine que le Théodore de Walpole ; sa naissance est aussi enveloppée d'un mystère impénétrable. L'héroïne ne paraît presque pas et ses apparitions momentanées n'éveillent aucun intérêt. Markem et Wenlock ne sont que de piètres sires, et le sombre scélérat, Lord Lovel, est comme l'héroïne

1. Lorsque les deux ennemis d'Edmond, condamnés, comme lui, à passer la nuit dans la chambre hantée, s'accusent mutuellement de leur disgrâce et vont se battre, « un bruit souterrain, suivi d'un effrayant et long gémissement, qu'accompagnait un grand cliquetis d'armes, s'étant fait entendre, les deux champions que la terreur pétrifia, ainsi que deux statues, conservèrent leur attitude jusqu'au moment où ce gémissement, jusqu'à trois fois réitéré, les fit tomber en même temps sur le plancher... Là, tous les deux étaient presque sans sentiment, quand, toutes les portes, s'ouvrant avec fracas, un spectre, armé de toutes pièces, se présentant en face de l'escalier, et le bras étendu vers la porte de l'extérieur, semble leur prescrire l'ordre de sortir ; ce qu'ils firent à l'instant même ».

Le Vieux Baron anglais, p. 165.

2. Beers : *A History of English Romanticism in the 18^e century*, p. 443.

presque invisible. Même le « gothique » du vieux château est très atténué ; ses corridors, ses ailes inhabitées et ses armures rouillées de sang ne frappent pas l'imagination. Ses gémissements sourds et son squelette solitaire et ambulant ne s'imposent pas plus à la crédulité du lecteur que les énormités de Walpole.

Malgré tous ses défauts, le *Vieux Baron anglais* fut bien accueilli du public et valut beaucoup de succès à son auteur. On n'en était pas encore à se montrer très difficile sur la qualité ou la vérité de la couleur locale que les romanciers apportaient à leurs fictions (1), et l'on ne jugeait pas trop sévèrement Clara Reeve parce que les sentiments et les mœurs de ses personnages sentaient autant le xviii^e siècle que le xv^e. « Cet écrivain, remarque un critique, a imité, avec assez de succès, le style et les mœurs du « romance » ancien. Le récit est animé par une vérité agréable d'incidents, la narration est claire et simple ; et l'ensemble est propre à faire appel à la sensibilité du lecteur — pourvu qu'il ait assez de foi ou assez de fantaisie pour s'intéresser à l'apparition de revenants (2). »

Un article dans le *Gentleman's Magazine* (3), lors de la publication de la seconde édition du *Vieux Baron*, parle assez favorablement de ce descendant du *Château d'Otrante*, mais reproche à l'auteur d'avoir traité son roman d'histoire gothique.. « L'erreur, dit le critique, semble venir du style gothique en architecture qui prédominait alors. Cette erreur, pourtant, n'ôte rien au mérite du livre qui est composé d'une façon intéressante et agréable. En se tenant davantage dans les limites de la probabilité, l'auteur a essayé de conserver l'effet, et, en même temps, d'éviter ce

1. Au théâtre on représentait Macbeth en grande tenue militaire et lord Hastings comme un grand chambellan en habit de cour.

2. *Month. R.* janvier 1778, p. 85.

3. Juillet 1778, pp 324-325.

qu'elle considère comme la seule faute dans *Otrante*, c'est-à-dire un tel degré du merveilleux qu'il provoque le rire ».

4. Clara Reeve a cru bien faire en adoptant une conception du surnaturel plus limitée que celle de Walpole. Certes le mécanisme du merveilleux, dans le *Château d'Otrante*, laisse beaucoup à désirer, et si Miss Reeve avait pu créer chez ses lecteurs une émotion véritable, soit de terreur, soit d'étonnement, son roman aurait marqué un progrès sur celui de Walpole, mais, au contraire, il n'en a été que plus ennuyeux sans être plus vraisemblable. « A l'esprit moyen de nos jours, dit M. Tuckerman, le revenant de Clara Reeve n'est ni moins improbable, ni moins incroyable que le casque gigantesque de Walpole. Miss Reeve introduisit beaucoup moins d'incidents incroyables que son prédécesseur, mais elle ne rivalisa pas avec Walpole dans l'art de proportionner les effets naturels. Il faut moins d'imagination pour voir une figure descendre d'un portrait que pour entendre le gémissement du spectre de Miss Reeve (1) ».

Scott protesta vivement contre cette tentative « faite pour tyranniser le royaume des ombres par l'opinion que l'on en conçoit dans le monde des réalités. Si nous voulons, dit-il, soumettre les revenants aux règles ordinaires de l'humanité, nous leur enlevons tout leur prestige... Pourquoi admettre un casque enchanté et ne pas admettre un casque gigantesque ? Pourquoi admettre l'existence d'un fantôme et lui refuser la faculté terrifiante de pouvoir grandir sa stature ?... On peut dire, et il semble que cela ait été l'argument de Miss Reeve, qu'il y a une limite à la probabilité qu'il ne faut pas franchir ; mais à cela nous répondons en demandant où il faudrait nous arrêter, si une fois nous soumettions

1. *History of Fiction*, p. 264.

nos agents surnaturels aux limites de la raison humaine (1) ». Plus loin il déclare que « miss Reeve ne montre nulle part, dans le *Vieux Baron anglais*, ni dans aucun de ses autres ouvrages, une imagination riche et puissante. Son dialogue est plein de bons sens, facile et agréable, mais il n'est remarquable ni par des élans d'imagination, ni par des transports de passion... L'auteur a tiré de son propre talent le plus grand parti possible, et elle en est venue à ses fins en n'essayant pas de dépasser ses moyens. Mais nous ne pouvons pas admettre que la règle qui, dans son cas, a été bien et sagement suivie, doive limiter le talent d'un écrivain plus hardi et dont l'imagination est plus vive (2) ».

Il est possible aussi, comme le soutient M. Möbius, que c'est justement « à cet emploi raisonnable et restreint du merveilleux que Miss Reeve doit le succès de son livre (3) ». A un public peu habitué encore aux horreurs extravagantes qui deviendront plus tard à la mode, le merveilleux modéré du *Vieux Baron* devait paraître moins choquant que l'imagination plus hardie et plus vigoureuse du *Château d'Otrante*.

L'auteur d'*Otrante* fut impitoyable à l'égard de son descendant littéraire, quoique Clara Reeve eût avoué ouvertement sa dette envers lui. Dans une lettre au révérend William Mason, le 8 avril 1778, il demande : « Avez-vous vu le *Vieux Baron*, écrit, comme l'avoue l'auteur, à l'imitation d'*Otrante*, mais d'un *Otrante* réduit à la raison et à la probabilité. Il est si vraisemblable que n'importe quel procès de meurtre au « Old Bailey » ferait une histoire plus intéressante. »

1. *Ibid.*, p. 331.

2. *Prose Writings*, vol. III, pp. 329-330 édit. 1834.

3. Dr. Hans Möbius. *The Gothic Romance*, p. 53. « Par un choix discret d'événements pas trop extraordinaires, frôlant les limites de la superstition sans les dépasser, et par l'habileté avec laquelle elle ménage les apparitions, elle a produit un effet plus permanent que Walpole avec ses merveilles monstrueuses, ou Mrs Radcliffe avec son spectre du chevalier de Saint-Jean qui reparaît incessamment dans Gaston de Blondéville ».

Le *Vieux Baron anglais* fut l'objet d'une vogue passagère, mais il tomba assez vite dans l'oubli, et aujourd'hui, il est beaucoup moins connu même que le *Château d'Otrante*. En 1858, Jeaffreson citera comme une preuve du progrès fait en éducation, le changement dans le goût du public. « Que le *Vieux Baron anglais*, dit-il, ait été considéré par les critiques d'il y a soixante-dix ans, comme une œuvre de fiction excellente, et qu'il soit devenu très populaire, ce sont là des faits qui montrent fortement le progrès en éducation et en intelligence en général, réalisé pendant les deux dernières générations (1). »

Tout en étant un « traité morne » (2) le *Vieux Baron* possède pour nous un certain intérêt. Il est peu probable qu'il ait exercé lui-même une influence directe sur le romantisme. M. Walter Raleigh déclare même que Clara Reeve est plutôt une réactionnaire dans la voie romantique. « Le surnaturel se justifie mieux qu'ailleurs en se servant des méthodes de la poésie. Miss Reeve a essayé de le justifier en y ajoutant des longueurs. Dans ses rapports avec le mouvement romantique elle apparaît ainsi comme une réactionnaire (3). »

Cependant Clara Reeve conserva, dans la fiction, la tradition du « gothique », et son roman, s'il ne « possède pas l'originalité du *Château d'Otrante*... marque un progrès sur celui-ci en tant que les absurdités grossières y sont omises (4). » Le *Vieux Baron*, d'ailleurs, a exercé une certaine influence sur les œuvres de Mrs Radcliffe. Clara Reeve a montré à son successeur l'emploi qu'elle pourrait faire d'un surnaturel modéré, des suggestions de la terreur plutôt que de la terreur elle-même ; car, la plus grande partie du surnaturel qu'on

1. *Novels and Novelists from Elizabeth to Victoria*, vol. I, pp. 274-276.

2. William Hazlitt : *Lectures on the Comic Writers*, p. 253.

3. *The English Novel*, p. 227.

4. Thürnau, *Geister*, p. 36.

trouve dans son récit, ne consiste, après tout que dans des visions.

Après Clara Reeve, chez Anne Radcliffe et chez presque tous les auteurs de ce genre, les songes, qui, il est vrai, figuraient déjà dans la littérature depuis les temps les plus anciens, occuperont une place plus importante qu'on ne leur avait assignée jusque-là dans le roman.

Les grands malheurs, les crimes passés ou futurs, seront souvent révélés par quelque rêve effrayant et triste. Quoique Walpole donnât son roman comme le résultat d'un songe, dans le *Château d'Otrante* lui-même, il n'en est pas question (1). Par son influence sur son successeur et par la place qu'elle occupe comme un des pionniers du « gothique », Clara Reeve peut revendiquer une certaine place dans l'histoire littéraire.

III

Entre Clara Reeve et Mrs Radcliffe l'on peut citer deux auteurs qui, à proprement parler, n'appartiennent pas à l'école des romanciers « noirs » : c'est-à-dire Beckford et Mrs Charlotte Smith.

1^o William Beckford, épris du fantastique et du merveilleux de l'Orient, écrivit son roman *Vathek*, achevé en trois jours et deux nuits, en français. L'original parut à Paris et à Lausanne en 1787, mais une version anglaise fut publiée, sans la permission de l'auteur, en 1786. Beckford, comme beaucoup de romanciers de son temps donna son roman sous forme de traduction d'un manuscrit inédit. *Vathek* est un vrai conte arabe, dû en grande partie à l'influence des *Aventures d'Abdallah, fils de Hanif* par Jean Paul Bignon et aux *Contes du Mogol* (1736) ; mais il se rattache un peu au

1. On cite seulement dans le *Château d'Otrante*, la vision qu'a eue le grand-père de Manfred, mais ce n'est qu'une courte mention, sans détails

courant « frénétique (1) » par le goût de l'horrible et de la terreur qui s'y remarque. L'œuvre de Beckford est presque isolée dans son genre ; elle ne descend pas du *Château d'Otrante* et eut peu d'imitateurs. D'une valeur littéraire au-dessus de celle de l'école « noire », *Vathek* ne se prêtait pas facilement à l'imitation. Il n'était pas possible à la foule d'écrivains de reproduire ses peintures exotiques et éclatantes. Mais en même temps *Vathek*, comme le roman « terrifiant » fait sentir le romantisme naissant, et chez Beckford, comme chez les romanciers « frénétiques », il y avait le même souci de produire les émotions fortes de terreur et de mystère.

2° Auteur de romans assez nombreux, tels que : le *Vieux Manoir*, *Emmeline ou l'Orpheline du Château*, etc., Charlotte Smith, pas plus que Beckford, ne doit être rangée dans la même catégorie que Walpole et Mrs Radcliffe. On ne trouve chez elle ni le surnaturel pur de l'un ni le surnaturel expliqué de l'autre. Ce qui nous intéresse en elle, c'est qu'elle est une sorte de lien entre deux écoles opposées : celle de Mrs Radcliffe et celle de Miss Burney. Il y a dans sa façon subtile de suggérer une terreur vague et inexplicable, quelque chose qui paraît comme un pressentiment de la manière de la romancière « noire ». Comparez aux terreurs superstitieuses des romans de Mrs Radcliffe la scène dans *Ethelinde ou la Recluse du Lac*, où Ethelinde, négligée et abandonnée, visite la vieille maison paternelle. Elle erre dans une chambre déserte et ancienne, où elle voit un portrait de son père, au temps de sa jeunesse. Regardant par la fenêtre ouverte, elle peut voir, en bas, dans le cimetière tranquille le tombeau de son

impressionnants. Les songes effrayants avaient déjà eu une place dans les romans antérieurs. Telle est la vision de Lovelace (*Clarisse Harlowe*, vol. IV, lettre 56) qui l'avertit de la mort prochaine de Clarisse.

1. Voir Martha Pire Conant : *The Oriental Tale in England*.

père. Son cœur est ému par cet aspect de la vie et de la mort ; le jour disparaît silencieusement. Elle entend des murmures dans la vieille maison, le sifflement du vent dans les corridors. Des terreurs qu'elle ne peut pas définir s'emparent de la jeune fille ; elle essaie de fuir et s'évanouit. Le lendemain matin elle s'explique ce pressentiment de malheur. Elle apprend la mort (ou plutôt la mort supposée) de son fiancé. De tels passages montrent un certain rapprochement avec le roman « terrifiant », surtout le roman « terrifiant » de Mrs Radcliffe, en ce qu'il dénote un désir de sortir du monde réel et d'appeler à son aide les puissances d'un monde invisible.

ANNE RADCLIFFE

1. Anne Radcliffe (1764-1825), naquit à Londres, l'année de la publication du *Château d'Otrante*. Elle était fille unique de William et d'Anne Ward. Grâce à des parents qui étaient dans une situation aisée, elle put, dans sa jeunesse, fréquenter beaucoup de célébrités littéraires de l'époque, entre autres Mrs Montague, Mrs Pozzi, etc. A l'âge de vingt-trois ans elle épousa William Radcliffe, qui renonça à suivre la carrière du barreau et devint plus tard propriétaire et éditeur de l'« *English Chronicle* ».

Mrs Radcliffe débuta dans la littérature par les *Châteaux d'Athlin et de Dunbayne*, roman de peu de mérite qui parut en 1789, et qui fut suivi l'année suivante par le *Roman Sicilien*. Ces deux premiers romans d'Anne Radcliffe n'attirèrent pas beaucoup l'attention du public ; mais en 1791, elle se fit un nom dans le monde des lettres avec son *Roman de la Forêt* qui ne manqua pas de plaire à un public, séduit par la nouveauté du genre.

Sa réputation comme romancière maintenant établie, Mrs Radcliffe publia, en 1794, ses *Mystères d'Udolphe* qui ajoutèrent encore à sa renommée, et pour lesquels son éditeur lui offrit £ 500, somme alors presque inouïe. Consciente de sa force, elle avait adopté dans ce roman un style plus large et une intrigue (ou plutôt des intrigues) plus ambitieuses. Les *Mystères d'Udolphe* eurent un succès éclatant et les horreurs devinrent tout à fait à la mode. L'*Italien, ou le Confessionnal des Pénitents noirs* publié trois ans plus tard, ne diminua point

la gloire de Mrs Radcliffe, et fut considéré souvent comme sa meilleure œuvre, quoique les *Mystères d'Udolphe* soient celle qu'on associe le plus souvent à son nom. A partir de la publication de l'*Italien*, Mrs Radcliffe n'écrivit plus de romans, sauf le récit posthume, *Gaston de Blondville ou la Cour de Henri III en Ardenne*, publiée en 1826, mais composé en 1802, après un voyage que fit l'auteur dans la forêt d'Ardenne.

Après s'être retirée du monde des lettres, Mrs Radcliffe vécut presque inconnue de ses contemporains littéraires. Elle composa encore de temps en temps des poésies, et, en été, fit de nombreuses excursions. Elle avait toujours eu beaucoup de goût pour les voyages, et il est très probable que ce goût eut une influence considérable sur ses romans. Elle publia, en 1795, le récit d'un *Voyage* fait pendant l'été de 1794 à travers la Hollande et la frontière de l'ouest de l'Allemagne. Elle composa aussi l'*Abbaye de Saint-Alban*, longue romance métrique, dont on ne donne pas la date, mais qui se ressent un peu du genre de Southey et de Scott. Un compilateur anonyme, la croyant morte, publia sous son nom, en 1816, un petit volume de poésies, et prit aussi la liberté d'y ajouter quelques-uns de ses propres vers. Le volume fut réimprimé en 1834 et en 1845.

La retraite de Mrs Radcliffe, fit répandre le bruit, que les horreurs de ses propres romans l'avaient rendue folle (1). Cette supposition malveillante, qui était entièrement fausse, fut cependant affirmée dans un livre

1. « A une certaine époque l'on croyait que les terribles créations de son imagination la hantaient incessamment, et qu'elle était sujette à des attaques de mélancolie. On embellit bientôt cette histoire et l'on déclara enfin que Mrs Radcliffe avait perdu la raison, qu'elle était en démence et avait dû être enfermée dans une des maisons de santé de Londres. Et comme ce tableau était des plus pénibles et même des plus révoltants que l'on puisse concevoir, la société, quoique le bruit fut contredit nombre de fois, le chérissait, l'entretenait, et en tirait les délices les plus exquis. »

J. Cordy Jeaffreson : *Novels and Novelists from Elizabeth to Victoria*, vol. II pp. 3-4.

intitulé *Voyage à travers l'Angleterre*, et fournit aussi le sujet d'une *Ode à la Terreur*, publiée en 1810.

Malgré l'extravagance de ses romans, Mrs Radcliffe paraît avoir eu un caractère heureux et égal, et n'avoir montré aucune singularité, sauf peut-être une grande aversion pour la renommée. Elle succomba à une attaque subite d'asthme spasmodique, auquel elle était sujette, le 7 février 1823. Son mari rendit témoignage à ses qualités aimables, à ses attrait personnels et à ses dons musicaux dans la préface de l'édition posthume de ses œuvres qui parut en 1826.

2. Nous pouvons passer assez vite sur le premier roman de Mrs Radcliffe, les *Châteaux d'Athlin et de Dunbayne*. La scène se passe en Ecosse dans les siècles d'ignorance, et l'histoire raconte la querelle entre les deux familles d'Athlin et de Dunbayne. Il y a des combats, des assauts, des embuscades, des emprisonnements, quelques portes secrètes, plusieurs dames et jeunes filles persécutées, un méchant usurpateur. Enfin tout est éclairci, le jeune homme de naissance inconnue retrouve ses parents et sa fortune ; les méchants sont punis et les honnêtes gens reçoivent leur juste récompense. Il n'y a guère dans le roman de surnaturel, les mystères ne sont ni nombreux, ni palpitants ; l'intrigue est faible et souvent mal liée, les incidents invraisemblables et les personnages confus. Il n'y a presque rien, en somme, dans ce premier roman de Mrs Radcliffe, sauf quelques traits tout à fait conventionnels, tels que le tyran, le jeune homme chevaleresque, la jeune fille persécutée, de ce que l'auteur mettra plus tard dans ses ouvrages. Même la couleur locale n'ajoute rien à l'intérêt. « On n'y remarque rien, dit Walter Scott (qui devait s'y connaître) qui puisse donner une idée des mœurs ou de l'aspect particulier du pays... Il est cependant, continue-t-il, toujours important pour l'histoire

de l'esprit humain de lire une première production afin de parvenir à deviner, s'il est possible, comment le chêne est sorti du gland qu'on n'avait pas remarqué (1). »

3° Le second roman de Mrs Radcliffe marque un peu de progrès sur cette première ébauche. L'auteur n'y montre, pourtant, aucun talent particulier. Dès la première page Anne Radcliffe laisse entrevoir le dénouement moral qu'elle va donner à son roman et la punition irrévocable qui suit le crime. Elle suppose que le récit a été tiré d'un vieux manuscrit où un moine sicilien a raconté l'histoire de sa famille.

Ce manuscrit révélateur renferme les détails d'un sombre drame qui s'est déroulé vers la fin du xvi^e siècle dans le sombre château de Mazzini. Un marquis passionné, tyrannique et criminel, faisant courir le bruit que sa première épouse était morte, l'a enfermée dans un affreux souterrain, afin de pouvoir épouser la femme qu'il aime. Celle-ci, après avoir mené une vie de désordre, a empoisonné son mari et ensuite se donne elle-même la mort. L'héroïne du roman, la belle et innocente Julia, fille du premier mariage du marquis, découvre et met en liberté, avec l'assistance du preux chevalier, la pauvre marquise emprisonnée.

Telles sont les grandes lignes du récit dont l'intrigue ne nous offre rien de très intéressant ni de très original. Des persécutions, des fuites, des enlèvements et des aventures dans des souterrains constituent le fond du roman. Des incidents nombreux se suivent avec beaucoup trop de rapidité et n'arrêtent pas l'attention. La romancière n'est pas plus heureuse dans la peinture de ses caractères. Ils sont « jetés dans le moule ordinaire des amants passionnés, des parents tyranniques et assassins, des traîtres, etc..., qui avaient gémi ou exercé leurs fureurs dans les romans sans la moindre

1. *Prose Works*, vol. III, p. 183, édit. 1837. Paris, Baudry.

altération dans leurs habitudes ou dans leurs traits de famille, pendant près d'un demi-siècle avant l'époque de Mrs Radcliffe (1) ».

En ce qui concerne le surnaturel et les terreurs subtiles, nous trouvons quelques lumières mystérieuses et certains bruits sourds (2) qui ne font pressentir que faiblement le parti que Mrs Radcliffe tirera plus tard de ces mêmes ressorts.

Malgré ses défauts, le *Roman Sicilien*, si nous en croyons Walter Scott, fut assez bien accueilli par les amateurs de romans de l'époque ; « comme étant très supérieur à ces faibles productions remplies d'incidents rebattus et sans intérêt, dont la presse de Leadenhall les régalaient (3) ».

4° Le troisième roman de Mrs Radcliffe, le *Roman de la Forêt* (1791) marque un très grand progrès sur ses deux prédécesseurs, non seulement dans le style, mais aussi dans l'habileté avec laquelle l'auteur manie ses matériaux et prépare l'imagination de ses lecteurs à accepter son tissu de mystère et de terreur. Mrs Radcliffe place son récit au xvii^e siècle, mais malgré cette date qui n'est pas très éloignée de l'époque où la romancière vivait, c'est au milieu de ruines gothiques que se passent la plupart des événements qu'elle raconte.

Adeline, jeune orpheline de naissance mystérieuse, est recueillie par un escroc, qui, pour échapper à la justice, se réfugie avec sa femme et sa fille adoptive dans la vieille abbaye de Saint-Clair. L'auteur tient ses lec-

1. Walter Scott : *Prose Works*, vol. III, p. 183, édit. 1887 Paris.

2. Comme dans le passage suivant : « Pendant que le jeune homme, l'œil fixé sur les deux portes, rêvait au moyen d'en forcer l'accès, un bruit sourd, ou plutôt une sorte de gémissement prolongé, le fit tressaillir. Ce son plaintif partait de dessous la salle même où Ferdinand était arrêté. Persuadé au bout d'un instant que son imagination l'avait abusé, Ferdinand commençait à se remettre lorsqu'un second gémissement, parti du même lieu ne lui laissa plus de doute et lui inspira un effroi qu'il n'avait pas encore senti. »

Julia ou les Souterrains de Mazzini, p. 77, tr. fr. édit. 1867.

3. *Prose Works*, vol. III, p. 183, édit. 1837. Paris, Baudry.

teurs en suspens en leur racontant les terreurs et les persécutions dont la malheureuse et innocente Adeline est la victime dans cette lugubre demeure qui a la réputation d'être hantée. Des trappes, des cachettes où l'on trouve des squelettes, des documents révélateurs, des bruits mystérieux, des gémissements sourds, sont quelques-uns des ressorts dont Mrs Radcliffe tire son plus grand parti. Les rêves, ou plutôt les cauchemars, lui viennent surtout en aide. Adeline, persécutée le jour, passe ses nuits à voir dans ses songes le spectre de son père assassiné. C'est ainsi qu'une nuit, elle croit « se voir dans une grande et vieille chambre, appartenant à l'abbaye, plus antique et plus affreuse qu'aucune de celles qu'elle avait vues jusqu'alors. Tandis qu'elle rêvait en examinant l'appartement, elle s'entendit appeler à voix basse, et regardant du côté d'où partait cette voix, elle aperçut à la sombre lueur d'une lampe, une figure couchée dans un lit.... La voix l'appelle encore ; elle s'approche du lit, et voit distinctement les traits d'un homme qui semblait sur le point d'expirer. Une pâleur effroyable couvrit son visage. Pendant qu'elle le considérait, ses traits changèrent et parurent dans les convulsions d'une agonie mortelle. Cette image la déchira ; elle recula d'effroi, mais soudain le mourant allongea la main, saisit la sienne et la serra avec violence. Glacée de terreur, elle faisait des efforts pour se dégager ; et regardant de nouveau son visage, elle vit un homme... avec les mêmes traits, mais en parfaite santé, et ayant la physionomie la plus douce. Il sortit en la regardant tendrement, et remua les lèvres comme pour lui parler ; mais aussitôt le plancher de la chambre s'entrouvrit et il disparut à ses yeux (1) ». Une autre fois Adeline rêva qu'elle « était égarée dans certains passages tortueux de l'abbaye ; qu'il était

1. *Le Roman de la forêt* : vol. I. pp. 2321.

presque nuit, et qu'elle avait erré longtemps sans pouvoir trouver une porte. Soudain elle entend une cloche qui sonne en haut, et bientôt des voix confuses, dans l'éloignement... Elle vit entrer dans le passage un homme couvert d'un long manteau noir, et tenant une torche à la main. Il lui dit de le suivre et la conduisit par un long passage au pied de l'escalier. Elle tremblait d'avancer, elle retournait sur ses pas, et au milieu de l'épouvante qu'il lui avait causée, elle se réveilla... Ses esprits accablés tombèrent dans l'assoupissement, mais non pas dans le repos. Elle se crut alors dans une ancienne et vaste galerie et vit... l'homme qu'elle avait déjà vu debout auprès de la porte, et lui faisant signe de venir à lui... Elle s'avança et le suivit dans une suite d'appartements très anciens, tendus de noir et éclairés comme pour des funérailles... Au bout de la chambre était une bière couverte d'un poêle... Tout à coup il lui sembla... qu'elle était restée seule... Une voix se faisait entendre sans qu'elle vit personne. L'homme qu'elle avait aperçu d'abord parut bientôt après à côté de la bière, il souleva le poêle, et elle vit dessous une personne morte... Pendant qu'elle le regardait, son flanc s'ouvrit, et il en sortit un ruisseau de sang qui descendit sur le plancher, et inonda bientôt toute la chambre... l'horreur de cette scène l'accabla tellement qu'elle se réveilla en sursaut (1) ».

Mais à la fin la romancière a pitié de la belle et vertueuse héroïne. Tous les mystères sont éclaircis, et Adeline, héritière d'un noble nom et de biens considérables, épouse son fiancé qui a donné de belles preuves de son courage et de sa fidélité.

Le *Roman de la Forêt* eut tout de suite beaucoup de succès (2) ; non pas certainement un succès sans conteste,

1. *La Forêt* : vol. I. pp. 232-235.

2. Il eut sa quatrième édition en 1795, et une version dramatisée par John Booden, la *Forêt de Fontaineville*, fut éditée en 1794.

mais Mrs Radcliffe fut reconnue désormais, par le public et par les critiques en général, comme une romancière de talent, et surtout une romancière qui unissait à l'art de décrire la nature celui d'évoquer de longs frissons de terreur subtile et mystérieuse. « L'auteur du *Roman de la Forêt*, dit la *Monthly Review*, est un artiste d'un talent peu commun... une grande partie du mérite de cet ouvrage consiste dans la façon heureuse dont l'auteur a dissimulé le dénouement de l'intrigue jusqu'à l'éclaircissement final (1) ».

Les deux premiers romans de Mrs Radcliffe n'avaient été que des tâtonnements ; dans la *Forêt* elle se sentit déjà d'une certaine force. Quoique ses caractères fussent encore des types conventionnels, ils sortirent cependant un peu de leur cadre romanesque et montrèrent de temps en temps qu'ils étaient des êtres vivants. Le caractère de La Motte fait preuve, de la part de Mrs Radcliffe, d'un certain souci de psychologie ; il n'est ni tout à fait bon, ni tout à fait mauvais (2).

Quant aux événements extraordinaires du récit, ce furent eux qui firent la plus vive impression sur le public. La mode était aux émotions fortes, on voulait autre chose que des romans de sentiment fade, et Mrs Radcliffe suppléait à un besoin toujours croissant qui se faisait sentir. Comme le dira plus tard Walter Scott, « elle s'était montrée supérieure à la foule des romanciers ; mais ce ne fut point ce mérite qui fit sa réputation. Le public fut ébloui d'une conception qui imitait une terreur mystique, tandis que, par des incidents toujours nouveaux, l'intérêt restait toujours suspendu et la curiosité éveillée... Les descriptions tour à tour gracieuses ou sombres et terribles, ne pouvaient être

1. Mai 1792, pp. 82-83.

2. « Presque tout l'intérêt, dit W. Scott, repose sur les vacillations de ce personnage, plus faible et vicieux que scélérat, et qui, néanmoins, est toujours sur le point de devenir l'agent des atrocités que son cœur désavoue. C'est l'homme indigent qui a connu des jours plus heureux. »

tracées que par un auteur à qui la nature avait donné l'œil du peintre et le génie du poète (1) ».

5° Bien lancée maintenant dans la voie de la terreur et des mystères et enhardie par le succès de son *Roman de la Forêt*, Mrs Radcliffe continua de prodiguer de délicieux frissons à ses lecteurs, et dans ses *Mystères d'Udolphe*, elle n'adoucit en rien les sombres traits qui commençaient à établir sa réputation de romancière.

L'auteur nous présente encore une fois une jeune fille malheureuse et persécutée, condamnée par la destinée à subir les épreuves les plus dures. Emilie de Saint-Aubert, ayant perdu ses parents, fut obligée de quitter la France, où elle s'était fiancée, pour suivre en Italie une tante autoritaire et égoïste qui venait d'épouser un rusé aventurier italien. A peine furent-ils arrivés à Venise que le caractère détestable de Montoni se montra. Après avoir essayé en vain de forcer Emilie à faire un mariage d'intérêt, soudain, par une sombre nuit, Montoni transporta tout son ménage dans son château d'Udolphe, situé dans les Apennins.

Le séjour que fit Emilie dans cette triste demeure, remplie de corridors tortueux et de salles cachées, permet à la romancière de prodiguer les sombres scènes de terreur et de mystère qu'elle affectionne tant.

Persécutée par le barbare Montoni, la pauvre héroïne était aussi en proie « à mille terreurs sans nom qu'une ardente imagination peut seule faire naître (2) ». Elle se rappelait sans cesse l'étrange histoire de l'ancienne propriétaire. Un tableau voilé éveillait chez elle une curiosité de plus en plus inquiétante. Ayant résolu d'en pénétrer le mystère : « Elle s'avança vers le tableau qui paraissait d'une dimension extraordinaire, et qui se trouvait dans un coin obscur de la chambre. Elle s'ar-

1. *Prose Works*, III, p. 183, édit. 1837, Paris, Baudry.

2. *Mystères d'Udolphe*, trad. fr. de M^{me} de Chastenay, vol. II, p. 292.

rêta encore ; enfin, d'une main timide, elle leva le voile, mais elle le laissa tomber. Ce n'était pas une peinture qu'elle avait vue, et avant de pouvoir quitter la chambre, elle s'évanouit sur le plancher (1) ».

Les terreurs d'Emilie au lieu de diminuer s'accroissaient toujours. La vie au château devint de plus en plus désordonnée, Montoni se fit le chef d'une bande de condottieri, la tante d'Emilie disparut mystérieusement, et la jeune fille passait tout son temps seule dans sa chambre avec sa fidèle domestique Annette. Elle y entendait des bruits étranges, une musique mystérieuse, jouée le soir sous sa fenêtre. Toutes les tapisseries semblaient couvrir des portes cachées ; dans tous les corridors, de furtives ombres paraissaient et disparaissaient silencieusement. A son imagination malade chaque ombre devenait un fantôme, chaque bruit annonçait un ennemi. Une nuit d'orage comme elle allait chercher un peu de repos, « un coup très fort ébranla la porte de sa chambre, et quelque chose de pesant y tomba, qui la fit s'entr'ouvrir. Elle appela pour savoir ce que c'était. Personne ne répondit... elle fut presque hors d'elle-même. Elle regarda la porte qui menait à l'escalier... Elle s'en approcha toute tremblante. Elle frémissait de l'ouvrir, et que quelque personne ne la guettât. Tout à coup elle entendit un léger soupir fort près d'elle, et demeura certaine qu'il y avait quelqu'un derrière la porte ; mais la serrure en était fermée... son anxiété devint si forte qu'elle se détermina à ouvrir la fenêtre pour appeler du secours. Pendant qu'elle se disposait à le faire, il lui semblait qu'on montait à son petit escalier... Elle en ouvrit la porte, et se vit près de tomber sur une personne étendue à ses pieds. Elle fit un cri, s'appuya contre le mur, et regardant la personne évanouie, elle reconnut Annette (2) ».

1. *Ibid.*, vol. III, p. 23.

2. *Mystères d'Udolphe*, vol. III, pp. 155 à 157.

Heureusement Emilie s'échappa du château avec sa fidèle Annette et un jeune français, emprisonné par Montoni. Elle subit encore de nombreuses aventures, fit naufrage en mer, habita un château, moins effrayant certainement que le Château d'Udolphé, mais en proie néanmoins à des manifestations surnaturelles des plus mystérieuses. Enfin tous s'arrangea du mieux possible ; Montoni fut tué : Emilie rentra dans l'héritage de sa tante, tous les mystères les plus étranges s'éclaircirent et notre héroïne put épouser le fiancé dont elle avait été si cruellement séparée.

Nous ne donnons que les grandes lignes du *Château d'Udolphé*. Autour de l'intrigue principale s'enchevêtrèrent tant d'incidents secondaires, qu'une analyse détaillée ne manquerait pas d'être fastidieuse. Du commencement de son roman jusqu'à la fin, Mrs Radcliffe entassa mystère sur mystère et le mot de l'énigme se fait attendre en général, jusqu'au dernier moment. A force de s'exercer dans l'art des sous-entendus, elle y est passée maîtresse. Les sombres apparitions qui se cachent dans la forêt de Saint-Alpin ne sont rien à côté de celles qui hantent le Château d'Udolphé. Cette fois Mrs Radcliffe a enrichi tous ses traits caractéristiques. L'intrigue des *Mystères d'Udolphé* se développe dans un cadre plus grand, les scélérats sont plus noirs et plus féroces, les châteaux plus sombres, les mystères plus mystérieux, les horreurs plus terribles, et les jeunes filles belles, vertueuses et innocentes subissent une persécution plus cruelle qu'auparavant.

Cette exagération du genre plut en général à un public qui était loin encore d'être rassasié d'horreurs et de mystères... *Udolphé* remporta un grand succès, c'est le roman qu'on associe le plus souvent au nom de Mrs Radcliffe. A notre avis, le *Roman de la Forêt* lui est supérieur en ce qui concerne l'unité de plan et la concentration d'intérêt, mais il est facile de comprendre

que les mystères plus obscurs et les aventures plus extraordinaires des *Mystères d'Udolphe* aient fait une très vive impression sur l'imagination.

La critique se montra assez indulgente pour la nouvelle production de l'infatigable romancière dont « l'œuvre précédente, dit le *Gentleman's Magazine*, avait attiré l'attention du public sur ses talents. Ce dernier roman, continue le critique, soutiendra l'opinion qu'on s'était formée de ses qualités... l'intrigue est admirablement bien soutenue ; mais le lecteur est peut-être tenu un peu trop longtemps en suspens (1) ». On reproche à l'auteur « des descriptions trop prodigues de paysages ». Cette même prodigalité est blâmée par un autre critique vers la même époque, qui trouve que Mrs Radcliffe « est souvent, et même l'on peut dire, presque toujours minutieuse jusqu'à la prolixité dans ses descriptions locales (2) ». Les *Mystères*, cependant, « tant que de telles productions continueront d'exercer leur puissance sur l'imagination tiendront un haut rang, nous n'en doutons pas, dans la faveur du public (3) ».

Le *Monthly Review* est très élogieux. « Si l'on peut apprécier le mérite des narrations en fiction d'après le pouvoir qu'ils ont de plaire, écrit le critique, les romans de Mrs Radcliffe occupent un haut rang dans l'échelle littéraire... Les œuvres de cet écrivain ingénieux possèdent non seulement les qualités de la correction de sentiment et de l'élégance qui caractérisent les productions du même genre, mais elles se distinguent aussi par une riche veine d'invention qui offre à l'imagination du lecteur une variété d'incidents sans nombre... par une ingénuité admirable... et par une vigueur de conception et une délicatesse de sentiment capables de produire les émotions les plus fortes

1. Septembre 1794, vol. 64, p. 834.

2. *Eur. Mag.*, juin 1794, vol. 25, p. 440.

3. *Ibid.*, p. 440.

de pitié ou de terreur... les caractères sont dessinés d'une façon distincte, convenable et claire. Les descriptions sont riches, animées et variées et montrent une imagination vigoureuse (1). »

Scott mit *Udolphe* très au-dessus de son prédécesseur et assura qu'on jugeait « généralement la nouvelle production de Mrs Radcliffe aussi supérieure au *Roman de la Forêt* que celui-ci l'était à son premier roman des *Châteaux d'Athlin et de Dunbayne*... Cependant des personnes dont le jugement doit être compté pour quelque chose, préférèrent la simplicité du *Roman de la Forêt* au style plus large et plus brillant des *Mystères d'Udolphe* (2) ».

6. Fidèle toujours à son amour pour l'Italie, qui évidemment aux yeux de notre romancière, était le pays romantique par excellence, Mrs Radcliffe y conduisit encore une fois ses lecteurs, et met sur la scène pour eux tous les secrets terrifiants de l'inquisition. Cette fois l'histoire date du milieu du XVIII^e siècle, mais à l'aide des sombres cachots de l'inquisition, l'auteur réussit à créer une mise en scène assez saisissante pour plaire aux amateurs du « noir ». Malgré la date relativement moderne du récit, c'est d'un manuscrit qu'il est censé avoir été tiré.

L'auteur suppose que vers l'an 1764, quelques Anglais voyageant en Italie s'arrêtent, pendant une excursion aux environs de Naples, devant l'église de Santa Maria di Pianto, appartenant à un très ancien couvent de l'ordre des Pénitents noirs. Le portique magnifique, quoique dégradé, attira l'attention de nos voyageurs. Ils furent curieux de parcourir l'édifice entier et gravirent le perron de marbre qui y conduisait. « Dans la partie enfoncée du portique, un personnage, les bras

1. *Month*, novembre 1794, pp. 278-281.

2. *Prose Works*, vol. III, p. 185, édit 1837, P. Baudry.

croisés, les yeux fixés en terre, le parcourait derrière les piliers dans sa longueur, tellement absorbé dans sa pensée qu'il n'apercevait pas les étrangers s'approchant. Cependant, au bruit de leurs pas, il se retourna soudainement, et sans s'arrêter, il gagna une porte qui donnait dans l'église, et disparut. La figure de cet homme avait quelque chose d'extraordinaire, et ses mouvements une singularité qui attirèrent l'attention de nos étrangers. Il était d'une taille haute et mince ; il avait les épaules un peu voûtées, le teint bilieux, les traits durs et le regard féroce (1). »

Un bon moine confia aux voyageurs le manuscrit qui contenait l'histoire du pénitent noir. L'histoire se passe à Naples vers le milieu du XVIII^e siècle ; Vincenzo Vivaldi, fils du marquis de Vivaldi, amoureux d'une jeune fille de naissance obscure, va la voir secrètement tous les soirs. Pour aller chez Elena, Vivaldi doit traverser les ruines de Paluzzi. Il y rencontre souvent des apparitions mystérieuses qui lui chuchotent des avertissements. Une nuit Elena est enlevée par le confesseur de la marquise Vivaldi, le père Schedoni. Enfin Vivaldi retrouve sa fiancée dans un couvent au moment où on allait la forcer à prendre le voile. Il l'enlève, est sur le point de l'épouser lorsque des officiers de l'Inquisition, envoyés par l'ignoble Schedoni, les séparent, et emmènent Vivaldi dans les prisons de l'Inquisition à Rome. Elena est enfermée dans une chaumière solitaire où Schedoni vient lui-même la tuer ; mais lorsqu'il va frapper le coup fatal il reconnaît à un médaillon qu'elle porte, que c'est sa propre fille.

Cependant Vivaldi est prisonnier dans les cachots de l'Inquisition, et en décrivant les aventures de son héros dans ce triste séjour, Mrs Radcliffe trouve le moyen d'offrir à ses lecteurs des nouveautés en fait

1. *L'Italien*, trad. fr., édit. 1857, p. 1.

d'horreurs et de mystères. Vivaldi reçoit fréquemment la nuit la visite d'étranges apparitions. Un soir, raconte la romancière, « il était environ minuit lorsqu'il entendit des pas et des voix... Deux hommes vêtus de noir se montrèrent, et jetant sur lui une sorte de manteau d'une forme singulière, l'emmenèrent hors de la chambre... On le fit descendre par une longue suite de marches à des marches souterraines. Les portes, par lesquelles ils passaient, s'ouvraient aussitôt qu'elles étaient touchées par une baguette de fer que portait un des officiers et sans qu'il parût personne... Arrivés à une porte de fer, ils s'arrêtèrent ; un des officiers frappa trois fois la porte de sa baguette... Vivaldi crut entendre du dedans des gémissements entrecoupés, semblables à ceux d'un mourant ; son cœur tressaillit, non de crainte pour lui-même, mais d'horreur (1) ».

Bientôt après la porte s'ouvrit et Vivaldi vit entrer « deux figures qui, éclairées seulement par une faible lumière, qui était dans la salle, le frappèrent d'étonnement et d'effroi. Elles étaient vêtues de noir, comme ses conducteurs ; mais leur habillement était d'une forme bien différente : leur vêtement était partout juste au corps : leur tête et leur visage, à l'exception de deux ouvertures au-devant des yeux, étaient entièrement couverts de l'étoffe noire dont ils étaient habillés de la tête aux pieds (2) ».

Dans un autre passage nous lisons que Vivaldi « fut à demi réveillé par une voix qu'il imagina avoir entendue dans sa chambre même... Les objets qui l'avaient si fortement occupé la veille s'emparèrent bientôt de son imagination, et l'étranger, dont il avait reconnu la voix pour celle qu'il avait entendue dans les ruines de Paluzzi, lui apparut en découvrant le visage. Cette figure avait quelque chose d'étrange, et ce caractère qu'on

1. *L'Italien*, p. 64.

2. *L'Italien*, p. 64.

ne peut décrire, et que nous attribuons aux êtres surnaturels. Ses regards ardents et prolongés semblaient ceux d'un habitant du séjour infernal, plutôt que d'une créature humaine. Ce personnage tira un poignard des plis de sa robe, et, le montrant, il indiquait du doigt et de l'œil les taches de sang qui en rougissaient la lame. Vivaldi en détourna ses yeux avec horreur et lorsqu'il vint à les reporter sur cet objet effrayant, il avait disparu (1) ». Là-dessus Vivaldi s'éveilla ; mais quelle ne fut pas sa surprise lorsque, « ouvrant les yeux, il aperçut debout, à côté de son lit, la même figure qu'il venait de voir en songe... Vivaldi, frappé d'étonnement et de terreur, ne s'aperçut pas d'abord que le moine, au lieu d'un poignard, avait à la main une lampe qui, éclairant les profondes rides dont son visage était sillonné, semblait montrer et donner à lire dans ses traits l'histoire d'une vie extraordinaire et des passions qui l'avaient agitée (2) ».

Heureusement tout finit bien. Les accusations portées contre Vivaldi, par l'infâme Schedoni, sont reconnues fausses, et le moine, dont tous les méfaits sont enfin dévoilés, s'empoisonne. On découvre qu'Eléna est d'une naissance honorable et non pas la fille de Schedoni. Le marquis de Vivaldi consent donc à bénir l'union des fiancés fidèles.

L'*Italien* fut, comme les deux romans précédents de Mrs Radcliffe, très bien accueilli (3). L'auteur avait eu soin de ne pas se répéter trop, et quoique ce roman ne soit, de même que ses prédécesseurs, qu'une suite d'horreurs et de mystères, plus terrifiants les uns que les autres, la romancière varia assez les ressorts de son récit pour qu'il eut une apparence de nouveauté. Dans

1. *L'Italien*, p. 65.

2. *L'Italien*, p. 65.

3. Il fut dramatisé par John Boaden sous le titre du *Moine italien*, et fut joué au théâtre de Haymarket le 15 août 1797.

l'Italien, les scélérats et les persécuteurs sont presque tous des moines criminels et hypocrites, ses chambres d'horreurs et de mystères des couvents et des monastères en ruines ; et des passages secrets des prisons de l'Inquisition se prêtent à merveille aux apparitions. Mrs Radcliffe donna ainsi une certaine apparence de vraisemblance (1) aux terreurs décrites, et dans ses peintures de moines perfides, cruels et astucieux, elle réfléchissait aussi la tendance anti-catholique de l'époque (2).

Le choix du sujet fut en général approuvé, mais sa façon de le traiter fut contestée. Walter Scott en blâma l'historique, la couleur locale et le mauvais choix de mots italiens, mais déclare que « si Mrs Radcliffe n'entendait pas parfaitement la langue et les mœurs italiennes... elle savait peindre un paysage de cette Italie qu'elle n'avait pu voir que dans les tableaux du Poussin ou de Claude Lorrain (3) ».

Malgré ces défauts qu'on reproche à ce dernier roman, et beaucoup d'autres encore qui sont, pour ainsi dire, inhérents à toutes les œuvres de Mrs Radcliffe, nous trouvons dans *l'Italien* plus de mérites que dans ses précédesseurs. Mrs Radcliffe fait preuve ici d'une certaine maîtrise de son art. Elle n'a pas, comme dans les *Mystères d'Udolphe*, entassé intrigue sur intrigue et introduit dans le récit, à chaque instant, de longues digressions qui, à travers un demi-volume, détournent le lecteur de l'intrigue principale. Il y a aussi dans *l'Italien* un certain intérêt humain, à part la mise en scène mé-

1. Il doit y avoir assez peu de vérité dans les descriptions de l'Inquisition que Mrs Radcliffe nous donne. Cette partie de son œuvre a été souvent critiquée avec sévérité. Dunlop, qui admire le roman, regrette beaucoup que le dernier volume, « cette partie qui concerne l'Inquisition n'ait pas été conduite avec plus d'habileté ; car l'improbabilité et l'exagération de cette partie gâte à un haut degré l'intérêt puissant que les autres parties du roman devraient inspirer ». *History of fiction*, vol. III, p. 484.

2. Dans *l'Italien*, Mrs Radcliffe a peut-être subi un peu l'influence du *Moine de Lewis*.

3. *Prose Works*, vol. III, p. 187, édit. 1837, Paris, Baudry.

l'odramatique. Schedoni est de beaucoup la figure la plus intéressante qu'ait créée Mrs Radcliffe et ce personnage est aussi celui qui exerça la plus grande influence sur la littérature postérieure. La description de ce sombre et malheureux scélérat est un des passages du roman qui méritent le plus d'être cités.

« Diverses circonstances, cependant, donnaient à penser qu'il était homme de quelque naissance et qu'il avait joui de quelque fortune. Son caractère, perçant quelquefois au travers du costume de son état, semblait hautain ; mais c'était plutôt le sombre orgueil de la prétention déjouée que la fierté d'une âme généreuse. Ceux de ses confrères, à qui il avait inspiré quelque intérêt, croyaient que la singularité de ses manières, sa sévère réserve, son silence obstiné, ses fréquentes pénitences étaient l'effet des malheurs qu'il avait éprouvés et dont le souvenir déchirait encore un esprit hautain et désordonné ; tandis que d'autres conjecturaient que sa manière d'être était la conséquence de quelque grand crime remplissant de remords une conscience troublée. Quelquefois il se tenait écarté de toute société plusieurs jours de suite, ou quand, dans la même disposition, il était forcé d'y rentrer, il semblait ignorer où il était, et demeurant plongé dans la méditation, il gardait le silence. On ne savait pas toujours où il se retirait, quoique ses pas fussent souvent observés... Parmi ses confrères aucun ne l'aimait, et presque tous le craignaient. Sa figure frappait, mais non pas d'une manière favorable. Il était d'une taille haute et mince, et ses jambes et ses bras étaient d'une longueur démesurée. Lorsqu'il marchait enveloppé dans la robe noire de son ordre, il avait dans son air quelque chose de terrible et de plus qu'humain. Son capuce, jetant une ombre sur la pâleur livide de son visage, ajoutait à la sévérité de sa physionomie, et donnait à ses grands yeux un caractère de mélancolie dont l'effet approchait

de l'horreur. Ce n'était pas la mélancolie d'un cœur sensible et blessé mais celle d'une âme sombre et féroce. Il y avait dans sa physionomie quelque chose de très singulier, et qu'on ne pouvait aisément définir. On y voyait des traces de beaucoup de passions qui semblaient avoir formé et fixé les traits qu'elles n'animaient plus. La tristesse et la sévérité y dominaient. Ses yeux étaient si perçants, qu'ils semblaient pénétrer d'un seul regard dans la profondeur du cœur des hommes et y lire leurs plus secrètes pensées. Peu de personnes pouvaient supporter son coup d'œil ; et après en avoir été atteint, on évitait de le rencontrer de nouveau. Cependant, nonobstant son goût pour la retraite et son austérité, il avait déployé dans quelques occasions un caractère qu'on ne lui eût pas soupçonné, et en s'accommodant avec une étonnante facilité à l'humeur et aux passions des personnes qu'il voulait se concilier, il avait su les subjuguier entièrement » (1).

Le personnage de Schedoni ne fut pas universellement approuvé ; la tendance anti-catholique de l'*Italien*, qui plut à une certaine partie du public, ne manqua pas de soulever quelques protestations. « Dans ce roman, déclare l'*European Magazine*, nous ne croyons pas que Mrs Radcliffe ait été aussi heureuse que dans ses œuvres précédentes... L'extravagance qu'on attribue au « roman » admet beaucoup de licence, mais l'humanité se révolte contre l'idée qu'il existe, même dans un roman, un tel caractère que le moine. Les scènes de l'Inquisition... semblent avoir seulement été composées pour allonger l'ouvrage. Mrs Radcliffe a des talents qu'elle ferait mieux d'employer au service de la vérité et de la nature, au lieu de se livrer à des extravagances frénétiques comme celles que nous avons sous les yeux (2) ».

1. *L'Italien*, p. 9.

2. Janvier 1797, p. 35.

Ce moine révoltant est, pourtant, beaucoup plus vivant que tout ce qu'on trouve d'analogue dans les romans précédents de Mrs Radcliffe. L'on peut dire aussi que non seulement Schedoni, mais les personnages de l'*Italien* en général, sont des créations plus animées que les types fades de convention que nous avons vus jusqu'ici dans les romans de ce genre. Pour la première fois (la Mathilde de Lewis exceptée), nous voyons dans la marquise de Vivaldi la femme méchante et intrigante (1). Mrs Radcliffe semble avoir vu qu'il fallait offrir autre chose à ses lecteurs qu'un intérêt purement mélodramatique, et cette fois elle a essayé, encore en tâtonnant et avec un demi-succès il est vrai, d'inspirer un intérêt plus psychologique et plus humain. Aussi est-ce avec l'*Italien* qu'elle finit sa carrière comme romancière, car son dernier roman ne compte pas.

7° Mrs Radcliffe connaissait probablement l'infériorité de cette œuvre puisque *Gaston de Blondeville*, quoiqu'écrit longtemps auparavant, ne fut publié qu'après sa mort (2). Comme dans plusieurs autres de ses romans, elle suppose que le récit a été tiré d'un vieux manuscrit enluminé, trouvé par un voyageur, caché dans la terre près du château de Kennilworth. Le titre sert presque d'analyse : « Chronique véritable de ce qui s'est passé à Kennilworth en Ardennes, quand notre souverain seigneur le roi y célébra sa fête de Saint-Michel ; avec les merveilleux incidents qui y arrivèrent à la célébration du mariage de Gaston de Blondeville, avec diverses choses curieuses à connaître, et y ayant rapport, et la relation du grand tournoi qui y eut lieu en l'an MCCLVI ».

L'histoire qui se déroule sous le règne de Henri III, n'a ni intérêt, ni vraisemblance. Un meurtrier effronté,

1. Ce trait est dû peut-être à l'influence de la Mathilde de Lewis.

2. Il fut écrit en 1802, à la suite d'un voyage que fit la romancière dans le voisinage d'Arden.

Gaston de Blondville, qui réussit à s'attirer la faveur du roi et à faire un mariage très au-dessus de sa fortune, une pauvre femme qui vient demander justice du meurtre de son mari, un pauvre marchand accusé d'un vol et un fantôme mystérieux qui paraît et disparaît avec la plus grande facilité et qui, au moment critique, rend justice à la veuve, disculpe le marchand fausement condamné et arrête, aux pieds de l'autel, le mariage de Gaston, en le déclarant coupable de tous les crimes. Tels sont les ressorts dont Mrs Radcliffe se sert dans ce roman, qui n'intéresse guère que par le fait qu'il est le seul de ces romans où les manifestations surnaturelles ne soient pas expliquées à la fin (1).

Sir Walter Scott, avant la publication de *Gaston de Blondville*, regrettait que Mrs Radcliffe n'eût pas essayé le vrai surnaturel ; mais comme le dit l'*Edinburg Review* « si quelque chose pouvait nous réconcilier avec la façon dont Mrs Radcliffe a expliqué tout par des causes naturelles dans ses romans précédents, ce serait de voir comment elle échoue lorsqu'elle veut manier un vrai revenant. Car là son tact habituel semble l'avoir abandonnée. Son spectre apparaît si souvent, avec si peu de raison et dans des situations si peu propres à rehausser la dignité que le lecteur se réconcilie enfin tout à fait avec ses allées et venues » (2).

Ce roman posthume resta très peu connu et ne plut même pas au moment où il parut. D'ailleurs les beaux jours de la gloire de Mrs Radcliffe étaient passés. Il ne s'agissait plus du public enthousiaste qui avait accueilli la *Forêt*, *Udolphe* et l'*Italien*. Déjà en 1822, un critique regrette d'apprendre que Mrs Radcliffe prépare un nouveau roman. « Quiconque poursuit-il, a goûté le mystère et la tendresse mélancolique de ses écrits... sera

1. On ne trouve nulle part ailleurs chez Mrs Radcliffe un vrai revenant, sauf dans le récit provençal raconté dans les *Mystères d'Udolphe*.

2. 1834, juillet, vol. 59, p. 337.

fâché d'apprendre qu'elle va faire encore un essai dans ce sens et rompre le charme dont son nom s'est enveloppé ; pour toujours, je l'espère (1) ».

8° Si puérils que puissent nous paraître aujourd'hui les romans de Mrs Radcliffe, ils furent néanmoins accueillis avec enthousiasme par des lecteurs avides de nouveauté. Tout ce qui faisait appel aux passions de la terreur et à l'amour du mystérieux avait été à peine effleuré avant elle dans le roman, et le goût se dirigea à cette époque vers les émotions fortes. De plus ce ne fut pas seulement le gros public qui acclama ce genre, puisque des hommes tels que Fox et Sheridan ont parlé en termes très élogieux de la romancière « noire », et l'on dit que le Dr Warton a veillé toute la nuit pour finir un de ses romans. Elle éclipsa pendant quelque temps les Richardson, les Fielding et les Smollett auxquels elle succéda, car, quoiqu'elle leur fût très inférieure, elle fut dans son genre, genre peu élevé il est vrai, un écrivain de beaucoup d'originalité et d'imagination.

Mrs Radcliffe surpassa ses prédécesseurs, Walpole et Clara Reeve. Le *Château d'Otrante* approchait trop du grotesque et ses merveilles ne terrifiaient plus personne. De même le *Vieux Baron anglais* était très inférieur aux romans de Mrs Radcliffe au point de vue de l'imagination, de l'exécution et du style. Pourtant, quoique Mrs Radcliffe puisse réclamer le mérite d'avoir offert à ses lecteurs un genre original, elle a néanmoins beaucoup appris de ses devanciers. C'est à Walpole que la romancière doit l'idée de faire d'un vieux bâtiment hanté par des revenants, un des facteurs les plus

1. *Black-Mag*, 1822, vol. II, p. 331. Il était peut-être question de la publication de *Gaston de Blondville*, voir aussi le même magazine, 1826, vol. 30, pp. 105-107.

2. Son emploi du « gothique » semble provenir autant de son amour pour les mises en scène romanesques que du désir conscient de ressusciter le moyen âge, qui avait été le but avéré de ses prédécesseurs dans ce genre.

importants du roman. De Clara Reeve elle a appris à faire du surnaturel un emploi plus modéré, à ne pas dépasser trop les bornes du possible, et à se servir des songes pour éveiller la terreur.

L'emploi du surnaturel expliqué, qui est un des traits distinctifs des romans d'Anne Radcliffe (1) n'était pas tout à fait nouveau. Smollett s'en était servi une fois dans son *Comte Fathom*; le surnaturel de Clara Reeve qui se borne presque entièrement aux songes, et les vagues pressentiments de terreur que nous trouvons dans les romans de Charlotte Smith, font pressentir aussi ce procédé. Le *Spectre* (1789) — un des romans de revenants qui ont paru vers l'époque où Mrs Radcliffe commençait à écrire — donne un exemple de surnaturel expliqué. Mais les précurseurs de Mrs Radcliffe ne s'étaient servis que très faiblement de ce ressort. Anne Radcliffe, au contraire, voyant tout le parti qu'elle pouvait en tirer, fut la véritable créatrice du genre de roman qui doit son succès à des terreurs habilement ménagées.

Chez Mrs Radcliffe comme chez ses prédécesseurs, nous trouvons infailliblement les mêmes types : le jeune homme chevaleresque, le scélérat, la jeune fille belle, innocente et vertueuse (descendante de l'héroïne de Richardson et de Fielding dans un milieu plus romanesque), les domestiques bavards et crédules. Cependant dans les romans de Mrs Radcliffe, les caractères jouent un rôle un peu plus actif; ils ne sont pas si irrévocablement liés au vieux bâtiment qu'ils habitent. La jeune fille, d'ailleurs, qui ne compte presque pas dans le *Château d'Otrante* et dans le *Vieux Baron*, est très en évidence dans les romans de Mrs Radcliffe,

1. M. Saintsbury dit que l'originalité de Mrs Radcliffe consiste dans « une suggestion constante d'agences surnaturelles qu'un scrupule de conscience, le rationalisme du XVIII^e siècle, ou tout simplement son sens artistique la poussent à expliquer ». *History of English Literature*, p. 611.

quoique ses héroïnes ne présentent aucun trait distinctif. « Elles ont toutes des yeux bleus et des cheveux châtain clair. Elles possèdent toutes une taille qui a la légèreté de celle d'une nymphe. Elles aiment toutes à contempler le coucher du soleil, les reflets empourprés du soir, l'éclat brillant du coloris ou la splendeur des teintes pâlistantes à l'Occident. Dans les circonstances les plus désolantes elles trouvent toujours le temps de composer des sonnets au lever du soleil, à une chauve-souris ou à un papillon (1) ».

L'auteur d'*Udolpho* devait aussi quelque chose, probablement, aux auteurs du « Sturm und Drang » allemands dont les œuvres extravagantes et pleines d'horreurs avaient commencé à mettre leur empreinte sur la littérature anglaise. Anne Radcliffe ne paraît pas avoir emprunté, comme l'a fait en général Lewis, le fond des intrigues (2) et des divers incidents de ses romans aux écrivains allemands. C'est plutôt dans le caractère général de son œuvre que nous voyons un reflet du « Rittadrama » et des « Schauerromane », avec leurs donjons, leurs tribunaux secrets et leurs brigands (3). Une surabondance d'horreurs et de terreur est surtout remarquable dans ses deux derniers romans (nous ne parlons pas de *Gaston de Blondville*) publiés après son voyage en Allemagne. Il est très probable que cette exagération est le résultat, non seulement de ses lectures, mais aussi, comme le suppose Walter Scott, de ses excursions sur le Rhin (4). En écrivant ses des-

1. Dunlop (J. C.) *History of Fiction*, vol. III, p. 476.

2. Dunlop déclare que le *Roman de la Forêt* fut suggéré à Anne Radcliffe par une des *Causes célèbres*, mais il ne nous dit pas laquelle. Voir *History of Prose Fiction*, vol. III, p. 483.

3. L'influence exercée par le « Sturm und Drang » sur la littérature anglaise, demanderait une étude à part, qu'il n'est pas possible de faire ici.

4. « Nous sommes fort disposés à croire que les *Mystères d'Udolpho* furent écrits, ou au moins corrigés, après ce voyage, car les châteaux croulants des brigands chevaleresques de l'Allemagne, situés sur les bords sauvages et romanesques de ce fameux fleuve (le Rhin), paraissent avoir donné un essor

criptions de l'Italie, pays qu'elle n'a jamais vu qu'en imagination, il est possible qu'elle se soit souvenue plus d'une fois de quelque site romantique entrevu pendant son séjour en Allemagne. Elle s'était fait de l'Italie (1) une conception qui n'était pas conforme à la réalité. Pour elle, ce pays représentait non seulement des paysages magnifiques, des aventures romanesques, mais aussi des scélérats hardis, cruels et rusés, des moines perfides, des inquisiteurs sans pitié. Cette conception qui se précise surtout dans les *Mystères d'Udolphé* et dans l'*Italien* doit provenir en partie de l'esprit anti-catholique de l'époque (2). En ce qui concerne l'*Italien*, elle a peut-être subi plus particulièrement l'influence du *Moine* de Lewis, publié deux ans avant l'apparition de son roman.

Aux créanciers contemporains ou presque contemporains de Mrs Radcliffe, il faut en ajouter une autre, c'est-à-dire Shakespeare. Pour ne parler que d'une seule dette (3), c'est probablement le grand dramaturge qui lui a enseigné à se servir des éléments de la nature pour rehausser une terreur occasionnée par d'autres circonstances. Cet emploi de la nature, et surtout de la nature sous ses aspects les plus effrayants, est un des traits les plus caractéristiques d'Anne Radcliffe. Dans ses

plus hardi à son imagination et un ton plus brillant à son coloris que ceux dont elle avait fait preuve dans le *Roman de la Forêt* ».

Préface aux romans de Mrs Radcliffe, *Ballantyne's Novelist's Library*, vol. X, p. 8.

Pour l'influence exercée par la littérature allemande sur la littérature anglaise voir : E. Margraf. *Der Einfluss der deutschen Literatur auf die Engländer am Ende des 18 ter Jahrhunderts*, etc., et Leslie Stephens. *The Importation of German* (*National Review*, déc. 1897).

1. Mrs Radcliffe avait peut-être lu les livres de voyage de l'abbé Dupaty les *Travels through Italy* et les *Sentimental Letters on Italy*, traduits du français en 1789.

2. Elle a peut-être aussi, comme Lewis, lu des drames français, tels que *Mathilde ou le Souterrain*, et les *Victimes Cloîtrées*.

3. Ce doit être Shakespeare qui est responsable aussi du mélange de sérieux et de comique qu'on trouve dans ce genre de fiction, et qui est fourni par des domestiques bavards et superstitieux.

deux premiers ouvrages elles n'en tire pas grand parti. Mais à partir du *Roman de la Forêt*, et surtout dans ce roman, les événements les plus palpitants ne se passent pas sans que les éléments se déchainent dans toute leur fureur (comme dans le mélodrame le trémolo d'orchestre annonce la catastrophe). Lorsque La Motte fut obligé de fuir de Paris « la nuit était noire et orageuse... nul bruit que celui des coups de vent qui retentissaient dans la solitude... l'impitoyable tempête qui frappait alors La Motte avec une croissante furie, le fit pencher à ne pas aller plus loin jusqu'au lever de l'aurore (1) ». Quand Adeline, seule, au milieu de la nuit, errait dans les chambres désertes de l'abbaye et trouva le manuscrit révélateur, « le vent était fort ; lorsqu'il sifflait à travers l'appartement solitaire et qu'il ébranlait les faibles portes, souvent elle tressaillait ; quelquefois même elle croyait entendre des soupirs dans l'intervalle des bouffées... elle observa que la tapisserie était plus fortement agitée dans certain endroit qu'ailleurs, et qu'il sortait de là un bruit qui semblait quelque chose de plus que le souffle du vent (2). » Il en est de même lorsqu'elle se mit à lire le manuscrit fatal. « La tranquillité du milieu de la nuit qu'interrompaient seulement, par intervalles, les gémissements sourds de l'ouragan (3). » Le marquis fait enlever Adeline pendant « une forte averse, accompagnée de tonnerre et d'éclairs (4) ». Dans *Udolphe*, le vent siffle continuellement à travers les longs corridors, et, chaque fois qu'Emilie est au comble de la terreur, il vient ébranler les portes et les fenêtres et éteindre les lumières. Schedoni, dans l'*Italien*, fait enlever Elena par une nuit sombre et orageuse, et lorsque, dans le réduit de Spalatro, il va frapper le coup fatal, le bruit

1. *La Forêt*, vol. I, pp. 5-6.

2. *Ibid.*, vol. II, pp. 7-8.

3. *La Forêt*, vol. II, p. 13.

4. *Ibid.*

de la mer lui fait croire à des voix surhumaines.

Green déclare que Mrs. Radcliffe n'a pas de rival « dans l'art de peindre les beautés de la nature, les caractères forts et sombres, et aussi d'exciter l'horreur par des agents physiques et moraux (1) ». C'est elle qui a introduit dans le roman anglais la description de la nature, et Scott la considère comme « le premier poète du roman, si toutefois le rythme n'est pas un caractère essentiel de la poésie (2) ».

Anne Radcliffe connaissait ses limites. Sa tâche n'était pas celle du psychologue. Elle se contentait de montrer les passions dans leurs résultats, et, au lieu de donner de l'individualité à ses personnages, de leur faire jouer à merveille leur rôle dans le mélodrame. Son talent consistait « à définir l'indéfinissable et à donner un corps à un fantôme (3) ». Elle ne désirait pas sortir de son royaume obscur où elle régnait en maîtresse et où elle avait à sa disposition les mystères, les terreurs superstitieuses, et tous les éléments de la nature. Personne avant elle n'avait plus exactement aperçu le point jusqu'où l'imagination pouvait être excitée par des effets surnaturels, des apparitions entrevues, des bruits à peine entendus. C'était par des sous-entendus, par des mystères expliqués invariablement à la fin du roman, par des suggestions subtiles que Mrs Radcliffe créait ses effets les plus puissants. Entre ses mains, le vent qui souffle, une porte qui crie, même le bruit d'un pas ordinaire devenaient des sources de terreur et de mystère. Elle savait aussi se servir de contrastes, et aux

1. *Extracts from the Diary of a Lover of Literature*, p. 28.

2. *Prose Works*, édit., 1837, Paris, Baudry, vol. III, p. 183.

3. Hazlitt. *Lectures on the Comic Writers*, p. 251.

4. M. Tuckerman blâme la façon dont Mrs Radcliffe explique toujours ces merveilles. « Sa faiblesse, dit-il, est très différente de celle de Walpole et de Reeve. Ils ne réussirent pas à exciter les sentiments de terreur superstitieuse. Mrs Radcliffe les excita, mais elle les détruisit en révélant l'insuffisance de leur cause ». *History of Prose Fiction*, p. 268.

coups de canon elle faisait succéder une douce musique.

Pour accomplir son dessein « il suffisait, dit l'*Edinburg Review*, que ses personnages comme types représentatifs fussent esquissés d'une main ferme et vigoureuse ; que l'héroïne en satin blanc fût bien appuyée par la confidente en mousseline blanche, que le chef des bandits portât son manteau et ses plumes avec une vraie grâce à la *Salvator Rosa*, que le moine à l'aspect dévot ou au regard farouche fût esquissé avec quelques traits décidés et frappants ; que les serviteurs bavards, les lazzaronis insoucians, les paysans hébétés et les voleurs brutaux fussent bien groupés ensemble (1) ».

Même sir Alan Cunningham, qui plaça Anne Radcliffe « à la tête de ce qui s'appelle l'horrible et le terrifiant et de ce qu'on considère comme trop effrayant pour être décrit (2) », avoua néanmoins qu'il fallait « une vive imagination pour faire cela ». Tout en parlant des « mille choses sombres, obscures et inexplicables qui faisaient d'une de ses scènes une vallée de terreur et l'ombre de la mort », il déclara qu'elle avait « un talent pour peindre le clair-obscur qui était vraiment Rembrandtesque et qui communiquait à ses descriptions des effets qui sont en harmonie avec les caractères et les événements qu'elle introduit (3) ».

Quels que soient les défauts et les qualités d'Anne Radcliffe, ce qui nous intéresse surtout aujourd'hui, c'est son influence qui incontestablement a été grande. C'est Horace Walpole indubitablement qui inaugura ce mouvement, mais c'est aussi sans conteste Mrs Radcliffe qui popularisa le genre, ou, si le mot est trop ambitieux, la mode, du « roman terrifiant » ; et c'est avec ses œuvres que son influence commença à s'exer-

1. 1834, juillet. pp. 331-2.

2. *Biographical and critical history of the British Literature of the last fifty Years*, p. 123.

3. *Ibid.*, p. 123.

cer d'une façon non seulement apparente, mais frappante. En 1764, le public n'était pas encore tout à fait prêt à assimiler toute cette imagination frénétique. En 1790, l'on ne demandait pas mieux que d'être régalé de toutes les nouveautés qui seront fournies par le romantisme, et par ce qu'on peut appeler le « bas romantisme ». Mrs Radcliffe, par son amour de la nature, des situations romanesques, par son imagination souvent trop exubérante mais vive, est certainement un des précurseurs du romantisme.

MATTHEW GREGORY LEWIS

1^o Matthew Gregory Lewis (1775-1818), romancier qui porta le roman « terrifiant », pour ainsi dire, à son point culminant, naquit à Londres le 9 juillet 1775. Son père, Matthew Lewis, fut député secrétaire d'Etat au département de la guerre et propriétaire de terres considérables dans la Jamaïque, dont son fils hérita plus tard. Matthew, l'aîné de quatre enfants, fut très précoce et montra de bonne heure du talent pour la musique. Il se distingua aussi comme acteur à Westminster. En 1792, à l'âge de seize ans, il visita Paris, et une lettre qu'il écrivit à sa mère montre qu'il était déjà en train d'écrire une farce et un roman (1). Pendant l'été de 1792, il alla à Weimar où on le présenta à Goethe. Il y resta jusqu'au commencement de 1793, et cette visite devait avoir une très grande influence sur la carrière littéraire (2) de Lewis.

En 1794, il fut attaché d'ambassade à la Haye. Là il

1. Paris, le 7 septembre 1792. *Life and Correspondance of M. G. Lewis*, vol. I, p. 53. Ni la farce *l'Intrigue Epistolaire*, ni le roman *les Effusions de la Sensibilité* ne furent publiés.

2. Il est possible aussi que le séjour que Lewis fit dans son enfance chez un de ses parents, ait eu une influence sur son goût littéraire. « Une partie considérable de sa jeunesse, dit son biographe, se passa dans un très vieux manoir... dont une aile était depuis longtemps inhabitée, et qui — bien entendu — était censée être hantée. Il paraît que cette aile avait vraiment servi d'habitation à des « fantômes suspects », qui se montraient à l'heure magique... Plus tard, l'on a souvent entendu dire à Lewis que le soir, lorsqu'on le faisait passer par cette sombre chambre... il regardait avec terreur par-dessus son épaule, s'attendant à voir s'ouvrir les portes à deux battants pour révéler la présence de fantômes terrifiants. » *Life and Correspondance of M. G. Lewis*, vol. I, pp. 28-29.

écrivit, ou plutôt acheva, — car il semble résulter de ce qu'il dit lui-même qu'il l'avait commencé auparavant, — son roman, *Ambrosio ou le Moine*, qu'il se hâta de publier, encouragé par la lecture des *Mystères d'Udolphé* (1). Le roman de Lewis, publié en 1795, eut tout de suite un succès retentissant, mais un succès de scandale. L'indécence et ce qu'on appela l'immoralité du *Moine* provoquèrent une tempête de protestations, qui ne nuisirent point à la popularité du roman (2). Environ un an après sa publication, l'avocat général demanda et obtint un arrêt de sursis contre la vente du livre. Mais les poursuites cessèrent et Lewis, qui ne paraissait pas se douter qu'il eût écrit un roman d'une morale si contestable que les mères « étaient obligées de le mettre sous clef pour empêcher leurs filles malades et sentimentales de le lire (3), » publia une seconde édition de son livre, dans laquelle il avait supprimé, à ce qu'il pensait, toutes les parties repréhensibles (4).

1. « J'ai repris mon roman, écrit Lewis, et peut-être que dans dix ans d'ici je trouverai moyen de le finir d'une façon qui le rendra propre à être jeté au feu. Je fus amené à le continuer par la lecture des *Mystères d'Udolphé*, qui, à mon avis, est un des livres les plus intéressants qu'on ait jamais publiés. Je vous conseillerai certainement de le lire ; mais je vous avertis qu'il ne commence à être intéressant qu'à partir de la mort de saint Aubyn. A mon avis ses voyages sont très ennuyeux. »

Lettre à sa mère de La Haye, le 18 mai 1794.

Et quelques mois plus tard il écrivit de nouveau à sa mère, d'un ton plus confiant (le 13 septembre 1794). « On dit que la pratique rend parfait ; s'il en est ainsi je serai un jour un auteur parfait, car je m'exerce furieusement. Que pensez-vous du fait que j'ai écrit dans l'espace de dix semaines un roman qui contient entre trois et quatre cents pages in-octavo ? J'en ai même recopié la moitié. Il s'intitule le *Moine*, et j'en suis si content que, si les éditeurs n'en veulent pas, je le publierai à mes propres frais. » *Life and Correspondance of G. Lewis*, vol. I, p. 123.

2. Si le récit avait été laissé à lui-même il aurait peut-être choqué même le goût de l'époque grossière où il fut écrit, mais quelques gens pieux trouvèrent bon de le condamner — et tout de suite sa vogue fut assurée. La société fut scandalisée et — demanda une quatrième édition.

J. Cordy Jeaffreson. *Novels and Novelists from Elizabeth to Victoria*, vol. II, p. 92.

3. Moir. *Sketches of the Poetical Literature of the past fifty Years*, p. 19.

4. « Ce roman, dit l'auteur, fut très malmené au moment où il parut, mais j'en ai jamais pu comprendre pour quelle raison ; sauf peut-être que les scènes

« Ainsi Lewis devint fameux à l'âge de vingt ans, et eut ses entrées dans la plus haute société. Il siégea à la Chambre des communes... Il vivait indistinctement avec des nobles, des acteurs et des musiciens (1) ». « Quelque grande que fût l'horreur que le *Moine* suscita parmi les gens pieux, elle ne poussa pas le beau monde à accueillir froidement Lewis, qui devint tout de suite la célébrité la « plus à la mode, et qui, sous le nom de Lewis le Moine » (nom qu'il ne perdit jamais), était cordialement invité dans les salons les plus fermés (2) ». « Il était lié avec le Prince de Galles, le duc de Clarence et la plupart des hommes illustres de son temps. Même Charles Fox lui fit le compliment, très rare chez lui, de traverser la Chambre des communes afin de pouvoir féliciter le jeune auteur, dont l'ouvrage avait reçu les éloges de tant d'autres hommes remarquables dans une époque remarquable (3) ».

En 1797, il fit jouer, au théâtre de Drury Lane, sous la direction de Sheridan (4), le *Spectre du Château*, « drame musical », qui fut publié l'année suivante. La pièce fut tirée d'un roman inédit, dans le genre du *Châ-*

entre Ambrosio et Antonia sont un peu trop vives ; mais la morale devrait enseigner à l'homme de se tenir sur ses gardes contre le premier faux pas. »

Note écrite au crayon sur le frontispice de l'exemplaire de l'auteur.

Trois ans après la publication du *Moine*, Lewis se justifie aux yeux de son père, en lui exposant le but moral qu'il s'était proposé en écrivant son roman. Voir ap. A.

1. Voir Leslie Stephens : article *Lewis* dans le *Dictionary of National Biography*.

2. J. Cordy Jeaffreson : *Novels and Novelists*, vol. II, p. 93.

Voir aussi *Life and Correspondance of Lewis*, vol. I, préface pp. 3-4, où son biographe Mrs Margaret Baron-Wilson affirme qu'il n'y avait aucun homme de son époque dont il fut parlé aussi souvent que Lewis.

3. W. Scott : *Miscellaneous Prose Works*, édit. 1836, p. 50.

4. Quoique le *Spectre du Château* eût beaucoup de succès, il ne paraît pas avoir rapporté grand'chose à son auteur. Voir le *Journal of W. Scott* (Edinburg, 1890, p. 95, note I), « je demandai si le *Spectre du Château* avait rapporté beaucoup à Lewis. Peu d'argent, en effet, rien du tout à l'auteur, et cependant ses mérites auraient dû procurer quelque chose au pauvre Mat. Mais Sheridan, directeur alors, vous savez, payait le plus souvent de plaisanteries au lieu d'argent. »

teau d'Otrante, écrit pendant les premières années de sa vie littéraire, et dont il parla très souvent dans ses premières lettres.

Son drame renferme tous les traits caractéristiques qu'on a déjà trouvés dans le *Château d'Otrante* : tyran féroce, jeune chevalier chevaleresque, jeune fille persécutée, mystères, spectres. Averti par la première édition du *Moine*, Lewis ne se fia pas à son propre jugement, mais avant de publier son drame, il le confia à sa sœur, Lady Lushington, pour qu'elle le corrigeât de toute incorrection de morale ou de style. Ce fut seulement après qu'elle eût biffé de sa propre main tout ce qu'elle croyait pouvoir être mal interprété, ou qui était susceptible d'offenser le goût ou la religion, que Lewis présenta le *Spectre du Château* au public (1). L'auteur avoue que le moine et Alix sont des copies « bien que faibles » de la nourrice de *Juliette* et du « père Paul » de Sheridan. Le succès de la pièce démontra que Lewis n'avait pas mal préjugé du goût du public (2). « La popularité extraordinaire de cette pièce, dit le *Monthly Mirror*, a été attribuée, et nous croyons avec justice, à la façon heureuse dont l'auteur a ménagé son spectre, et aussi à l'atmosphère de « romance » qu'il

1. « On a fait (dit Lewis dans quelques remarques insérées à la fin de son drame), beaucoup d'assertions erronées concernant ce drame. Quelques personnes ont dit que le langage en était d'abord très licencieux, d'autres que les sentiments en étaient extrêmement démocratiques, et d'autres encore que si M. Sheridan ne m'avait pas conseillé de me contenter d'un seul spectre, j'aurais introduit sur la scène tout un régiment de revenants. Pour réfuter ces critiques je me suis écarté de la façon ordinaire de publier les pièces comme elles ont été représentées et j'ai fait imprimer la mienne presque mot à mot comme je l'avais écrite d'abord ». *The Castle Spectre*, p. 100.

2. « Voici une pièce qui a eu cinq éditions en peu de semaines et qui fait courir tout Londres depuis quelques mois. Elle est donc propre à donner une idée du goût régnant... Il n'y a que le théâtre de Londres où de tels monstres puissent se hasarder et réussir. Shakespeare a accoutumé les anglais à toutes les disparates. M. Lewis a tiré partie de cette prévention nationale... Cet auteur a visé au succès sans songer à être original. Il a pillé toutes les fois que l'occasion s'est présentée de le faire avec profit... Sa pièce a réussi, voilà sa réponse aux critiques. » *Bibl. Brit.*, 1798, t. VIII.

a donnée aux principales situations (1) ». Comme pièce pour la scène le *Spectre du Château* continua jusqu'en 1837 à être très populaire « chez ceux qui aimaient les revenants, les horreurs et les orages (2) ».

Lewis publia encore beaucoup d'ouvrages : poésies, drames et traductions de l'allemand. En 1799, il fit connaître la traduction de *Goetz von Berlichingen*, par Scott ; il demanda aussi l'assistance de Scott pour faire un recueil de *Récits de Merveilles* (3), auquel plusieurs collaborateurs contribuèrent, et qui fut publié en 1801. De toutes ses traductions, le *Bravo de Venise*, traduit de l'allemand et publié en 1804, fut probablement la plus populaire.

A la fin de 1814, il partit pour visiter ses terres dans la Jamaïque et pour se renseigner sur la condition des nègres. Il rentra en Europe au printemps ; mais un second voyage qu'il fit à la Jamaïque lui fut fatal. Retournant en Angleterre, il mourut, sur le bateau, de la fièvre jaune, le 14 mai 1818, et fut enseveli en mer.

Le caractère personnel de Lewis semble avoir été entièrement en contradiction avec ses œuvres. Autant tout ce qu'il écrivait était déréglé et frénétique, autant il était lui-même paisible et rangé dans la vie ordinaire (1). Il était même, dans la société, « ennuyeux

1. Le 5 février 1793, vol. V, p. 106.

2. Leslie Stephens, « Lewis » dans le *Dictionary of National Biography*.

3. « Lewis avait annoncé une collection à laquelle il devait d'abord donner le titre de *Récits de Terreur*, et ensuite *Récits de Merveilles* ; c'est ce dernier titre qui fut finalement choisi... La publication des *Récits de Merveilles*, fut différée jusqu'à l'année 1801, circonstance qui nuisit considérablement au succès de l'ouvrage... Ce qu'on avait d'abord reçu comme étant simple et naturel, fut méprisé depuis et considéré comme extravagant et puéril ». W. Scott. *Misc. Prose Works*, édit. 1836, pp. 75-78. A l'époque de la publication des *Récits de Merveilles* quelqu'un écrivit dans un journal : « The Monk » has published *Tales of Wonder*.

« The public called them *Tales of P'under* ». *Life and Cor. of M. J. Lewis*, vol. II, p. 50.

1. « Il n'y a rien d'autre dans la littérature anglaise de si frénétique... que les principaux écrits de Lewis le « moine. » Cependant nous pouvons chercher dans toute notre biographie littéraire et nous ne trouvons pas un homme dont

jusqu'au dernier degré, et avait, d'ailleurs, toujours l'air d'un écolier (1) ».

2° Il serait impossible de donner une analyse suivie du *Moine*, vu le caractère du livre et les incidents innombrables qui s'enchevêtrent avec le fil principal du roman. L'auteur nous transporte tantôt en Espagne, tantôt en Allemagne, tantôt dans les couvents de l'Inquisition, tantôt dans des forêts infestées de voleurs. Le héros, qui deviendra plus tard le noir scélérat du roman, le moine Ambrosio, à déjà gagné dans Madrid, au moment où s'ouvre le récit, la réputation d'un saint. Sa personnalité frappante rehausse l'effet de son ascétisme rigoureux et de son éloquence. « Un nez aquilin, un œil noir et brillant, d'épais sourcils fort rapprochés, étaient les traits les plus remarquables de sa physionomie. Ses cheveux étaient d'un brun clair. Quoiqu'il ne fût encore qu'à la fleur de l'âge, l'étude et les veilles avaient presque totalement décoloré ses joues. Son front sercin paraissait être le siège de la candeur et de la vertu. Tous ses traits exprimaient le contentement intérieur d'une âme également exempte de soins et de crimes... On remarquait encore dans son regard vif et pénétrant une sorte de sévérité qui commandait la vénération, et dont peu de personnes pouvaient soutenir l'aspect. Tel était Ambrosio, Prieur des Dominicains et surnommé l'Homme de Dieu (2). »

la conduite et le caractère personnels — depuis sa jeunesse jusqu'à la fin de sa vie — aient été plus strictement conformes au tempérament d'un homme qui envisage les affaires humaines d'une façon simple, pratique et honnête ».

Life and Correspondance of M. G. Lewis, Préface.

1. *Journal of Walter Scott*, édit. 1890, vol. I, p. 7.

2. Cf. *Intrigues monastiques ou l'Amour encapuchonné* (La Haye, 1739) où l'on raconte qu'un confesseur assassina une jeune fille qu'il avait déshonorée.

Voir Fürst : *Vorläufer der Modernen Novelle*, p. 164 et *Archiv.*, 1903, vol. III, p. 103, note 2.

Mais Satan ne voulut pas laisser échapper une si belle proie. Il envoya un de ses émissaires, sous la forme d'une très belle jeune fille, Mathilde, qui, déguisée en homme, se fit moine dans le couvent où Ambrosio vivait retiré. Elle le séduisit par ses charmes diaboliques, et plus tard, lorsque, amoureux d'une innocente jeune fille dont il était le confesseur, le moine se lassa de sa tentatrice, celle-ci, pour accomplir la damnation de sa victime, l'incita à accomplir ses desseins coupables en appelant à son aide la nécromancie et la magie. A l'aide d'une branche de myrte enchanté que Satan lui donna, Ambrosio accomplit son dessein infâme, déshonora l'innocente Antonia et la tua ensuite de la façon la plus brutale pour découvrir après sa mort qu'elle était sa propre sœur. Traduit devant l'Inquisition pour répondre de ses méfaits, il vendit son âme au diable pour échapper à la mort. Mais Satan le trompa dans son marché, changea le contrat, et s'empara, sans délai, de sa proie, en lui annonçant qu'il devait subir immédiatement la punition de ses crimes. Enfonçant ses griffes dans la tonsure du moine, « il s'enleva avec lui de dessus le rocher. Les cris d'Ambrosio retentirent au loin dans la montagne. Le démon s'élevait rapidement. Parvenu à une hauteur, il lâcha sa victime. Le Moine abandonné dans les airs, vint tomber sur la pointe allongée d'un rocher : il roula de précipice en précipice, jusqu'à ce que brisé, froissé, mutilé, il s'arrêtât sur le bord d'une rivière. La vie n'était pas encore éteinte dans son corps déchiré. Vainement il essaya de se relever ; ses membres disjoints et rompus lui refusèrent leur office ; il ne put quitter le lieu où il était tombé... Des millions d'insectes, éveillés par la chaleur, vinrent sucer le sang qui coulait des blessures d'Ambrosio... s'acharnèrent sur ses plaies, lui en firent de nouvelles, le couvrirent de leur multitude, et lui firent souffrir autant de supplices que de morsures. Les aigles de la

montagne déchirèrent sa chair en lambeaux, leurs becs crochus arrachèrent les prunelles de ses yeux. Dévoré d'une soif ardente, il entendait le murmure des eaux coulantes à ses côtés, et ne put jamais se traîner vers la rivière. Aveugle, furieux, désespéré, exhalant sa rage en exécutions et en blasphèmes, maudissant son existence, et pourtant redoutant la mort qui devait le livrer à des tourments plus grands encore, il languit ainsi pendant six jours entiers. Le septième, il s'éleva une tempête ; les vents en fureur ébranlèrent les rochers et renversèrent les forêts. Les cieux se couvrirent de nuages enflammés, la pluie en torrents inonda la terre ; la rivière grossie surpassa ses rives, les flots gagnèrent le lieu où était Ambrosio, et leur cours entraîna vers l'Océan le cadavre du malheureux moine ».

Telle est l'intrigue principale du roman qui se termine avec la fin terrible du moine. Des autres récits qui le traversent et l'interrompent, le plus saisissant est celui de la « nonne sanglante » qui devint l'un des caractères les plus populaires de toute cette littérature de terreur.

Cette nonne était le spectre d'une mauvaise religieuse, qui quitta son pays pour suivre un amant dans son château situé en Thuringe, où elle vécut avec lui dans la débauche. Plus tard elle tua son amant pour épouser son frère qui lui avait promis sa main, mais qui, le crime accompli, perça d'un coup de poignard le sein de sa complice. Depuis ce temps la « nonne sanglante » s'établit dans un des plus beaux appartements du vieux château.

Plusieurs personnes prétendaient avoir vu cette apparition et la décrivaient comme « une femme d'une haute stature, d'une taille assez svelte, sous l'habit de quelqu'un de nos ordres religieux. Son visage était voilé ; à son bras était pendu un chapelet ; son vêtement était en plusieurs endroits parsemé de gouttes de sang, qui coulaient d'une large blessure qu'elle avait à son côté.

D'une main elle tenait une lampe, et de l'autre un énorme couteau (1). ».

Profitant de cette légende, la jeune Agnès, séparée de son fiancé, décida de s'échapper du château et de s'enfuir avec son amant, en personnifiant la « nonne sanglante », la nuit où celle-ci devait paraître. Lorenzo l'attendait dehors avec une voiture. « L'horloge sonna une heure. Je tins les yeux fixés sur la fenêtre de l'appartement de la « tour de l'est » (raconte-t-il plus tard). Cinq minutes s'étaient à peine écoulées que j'y vis paraître une lumière. J'étais en ce moment le plus près possible de la tour... Je crus apercevoir une figure de femme, portant une lampe en sa main et marchant lentement le long de l'appartement... Je reconnus à quelques lueurs que je vis briller aux fenêtres de l'escalier, que mon aimable « revenant » le descendait... Je vis Agnès. Elle était costumée exactement comme elle m'avait décrit le spectre... Je courus à sa rencontre et la pris dans mes bras. « Agnès, lui dis-je en la pressant contre mon cœur :

« Agnès, Agnès, tu es à moi ;
Je suis à toi pour la vie,
Tant qu'une goutte de sang restera dans mes veines,
Mon cœur, mon âme, tout mon être est à toi. »

Effrayée, pouvant à peine respirer, elle laissa tomber sa lampe et son poignard, et sans proférer une seule parole, tomba elle-même sur mon sein. Je la portai dans mes bras et la plaçai dans la voiture (2). ».

Presque aussitôt un orage éclata, la voiture fut renversée, et Lorenzo perdit connaissance. A son réveil, il ne vit plus Agnès ; tous ses efforts pour la retrouver furent vains. La nuit venue, son agitation l'empêcha de

1. *Le Moine*, vol. II, p. 22.

2. *Le Moine*, vol. II, p. 55.

dormir. « J'entendis, dit-il, l'horloge d'une église voisine sonner une heure. Un froid mortel me saisit ; une sueur froide coula de mon front ; mes cheveux se hérissèrent. Par un mouvement involontaire, je me levai sur mon séant, et j'ouvris mon rideau. Une seule lampe antique, posée sur la cheminée, répandait une faible lueur sur toute la chambre et sur la tapisserie de couleur sombre dont elle était tendue. Tout à coup, ma porte s'ouvrit avec violence. Quelqu'un entre, s'approche de mon lit d'un pas grave et mesuré. Je jette en tremblant les yeux sur ce visiteur nocturne. Dieu tout-puissant ! c'était la Nonne Sanglante ; c'était ma compagne de la dernière nuit. Son visage était toujours voilé, mais elle ne portait plus ni sa lampe ni son poignard. Elle leva lentement son voile. Que vis-je ? Un corps inanimé. Sa figure était longue, son air hagard ; ses joues et ses lèvres étaient totalement décolorées. La pâleur de la mort était répandue sur ses traits, et les deux prunelles de ses yeux, fixés obstinément sur moi, étaient creuses et sans couleur. Frappé d'une inexprimable horreur, je sentis, à la vue du spectre, mon sang se glacer dans mes veines. Je voulais appeler au secours ; les sons expiraient sur mes lèvres. Je demeurai sur mon lit dans la même attitude, inanimé comme une statue. La terrible nonne me regarda pendant quelques minutes en silence ; quelque chose de pétrifiant était dans son regard. A la fin elle prononça d'une voix sépulcrale, les mots suivants :

« Raymond, Raymond, tu es à moi !

Je suis à toi pour la vie.

Tant qu'une goutte de sang restera dans tes veines,
Ton cœur, ton âme, tout ton être est à moi. »

« La nonne répétait mes propres expressions. Elle s'assit presque en face de moi sur le pied de mon lit et garda le silence. Ses yeux restaient constamment fixés

sur les miens. Elle resta dans cette attitude une heure entière... l'horloge sonna deux heures ; le spectre alors se leva, s'approcha de moi, saisit mes mains de ses doigts glacés, et de ses lèvres plus glacées encore pressa les miennes, en répétant : « Raymond, Raymond, tu es à moi ! Je suis à toi pour la vie, etc. » Quittant alors ma main, elle sortit de l'appartement et la porte se referma sur elle (1) ».

Cette apparition lugubre visita Raymond toutes les nuits jusqu'à ce qu'un personnage mystérieux, qui n'était autre que le Juif Errant (2), lui apprit que pour exorciser l'esprit de la coupable, il faudrait ensevelir ses os dans son pays natal. Raymond accomplit cette pieuse tâche et l'âme de la « nonne sanglante » trouva enfin le repos ; mais le malheureux fiancé ne retrouva son Agnès qu'après qu'elle eût passé par de très dures épreuves.

Un autre épisode du *Moine* qui mérite d'être cité est celui des voleurs dans la forêt en Allemagne (3), aventure romanesque qui frappe assez fortement l'imagination des lecteurs de Lewis, et qui fut par la suite adapté assez fréquemment à la scène.

3° Dans presque tous les récits qui composent le roman de Lewis, le fond, au moins, était emprunté. L'auteur avait avoué lui-même quelques-uns de ses emprunts. Dans son avertissement il s'explique sur les sources diverses auxquelles il a puisé les incidents du *Moine*. « La première idée de ce roman, dit-il, me fut suggérée par l'histoire du *Santon Barsisa*, racontée dans le *Guardian*. La *Nonne Sanglante* (4) est une

1. *Le Moine*, vol. II, pp. 63-64.

2. Cf. le *Geisterseher* de Schiller.

3. Inspiré peut-être par l'épisode des voleurs dans le *Comte Fathom* de Smollett.

4. Un des récits des *Contes complets Persans et Turcs* (1714) publié dans le *Guardian*, n° 148, par Addison.

légende encore accréditée dans beaucoup de parties de l'Allemagne ; et l'on m'a dit qu'on pouvait encore voir sur les frontières de la Thuringe les ruines du Château de Lauenstein où elle est censée avoir été assassinée (1). Le *Roi de l'Eau*, de la troisième strophe jusqu'à la douzième, est un fragment d'une ballade d'origine danoise. Et *Bellerma et Durandarte* est traduit de quelques strophes qui se trouvent dans une collection de vieilles poésies espagnoles, qui contient aussi la chanson populaire de *Gayferos et Melesindra*, dont on fait mention dans *Don Quichotte*. J'ai fait maintenant une pleine confession de tous les plagiats dont j'ai connaissance moi-même. Mais je ne doute pas qu'on puisse en trouver beaucoup d'autres dont je ne suis pas conscient moi-même ».

A ces sources avouées par Lewis, il faut en ajouter d'autres dont il ne dit rien, soit qu'il les ait vraiment oubliées, soit qu'il ne veuille pas renoncer à toute prétention d'originalité.

Dans la littérature anglaise, Lewis a dû connaître les drames noirs et les vieilles ballades ressuscitées par Percy. En ce qui concerne l'école « noire » elle-même, les dettes de Lewis envers ses prédécesseurs sont grandes. Il a puisé beaucoup de leçons à l'école de Walpole et d'Anne Radcliffe. Les aventures incroyables et le surnaturel inexplicable du *Moine* proviennent plutôt du *Château d'Otrante* (2) que des romans de Mrs Radcliffe. Le dénouement du roman de Walpole où Théodore épouse Isabelle pour se consoler de la mort de Mathilde a pu suggérer à Lewis l'union de Virginia et de Lorenzo après la mort d'Antonia. Mais l'influence de Mrs Radcliffe fut plus grande que celle de Walpole. Sa méthode plus subtile d'inspirer la terreur, son emploi

1. Pour les sources de la légende de la *Nonne sanglante*, voir Ap. C.

2. Le portrait de la madone, dans le *Moine* qui revêt la forme d'une femme, rappelle le portrait du grand-père de Manfred qui descend de son cadre.

de sous-entendus rendirent plus de services que les horreurs extravagantes de Walpole. Comme Mrs Radcliffe et comme Clara Reeve, Lewis crée des effets frappants par le moyen des rêves, qui remplissent de sombres pressentiments l'âme de celui qui est ainsi averti du danger qui le menace (1). Beaucoup d'autres réminiscences de la lecture des romans de Mrs Radcliffe se glissent dans le *Moine*. Les sombres scènes d'horreur qui se passent dans les souterrains jouent également chez Lewis et chez Mrs Radcliffe un grand rôle.

Dans la littérature française il avait cherché ce qu'il avait pu y trouver de fantastique ou de noir. La tentation d'Ambrosio rappelle non seulement le *Santon Barsisa* d'Addison, mais aussi le *Diable amoureux* de Cazotte.

1. C'est ainsi que Lorenzo rêva « qu'il venait d'être transporté tout à coup au lieu même où il se trouvait réellement, c'est-à-dire dans l'église des Dominicains ; mais ce lieu n'était plus ni sombre, ni solitaire. Un grand nombre de lampes d'argent éclairait la nef et les ailes de l'église, que remplissaient également la voix mélodieuse de l'orgue et les chants religieux du chœur... Au pied de l'autel était Antonia, parée de la robe nuptiale... Aussitôt une porte s'ouvre et il vit entrer, suivi d'un grand nombre de moines du même ordre, le prédicateur qu'il avait écouté avec admiration. Ambrosio s'approche d'Antonia. « Je ne vois point, dit-il, votre futur époux, où est-il ? » Antonia regarda tout autour de l'église. Lorenzo fait involontairement quelques pas en avant... « Oui, s'écria-t-elle, voilà l'époux qui m'est destiné. » En disant ces mots elle est prête à se jeter dans ses bras ; mais avant qu'il puisse la recevoir, un inconnu se précipite entre eux. Sa forme est gigantesque, son teint basané, ses yeux ardents et terribles ; sa bouche vomit des torrents de feu et, sur son front est écrit en caractères lisibles : « Orgueil, luxure, inhumanité. » Antonia jeta un cri perçant. Le monstre la prit dans ses bras, et, sautant avec elle sur l'autel, la tourmente de ses odieuses caresses ; elle fait de vains efforts pour se soustraire à ses embrassements. Lorenzo vole à son secours ; mais en ce moment un grand coup de tonnerre se fait entendre. L'église paraît s'écrouler ; les moines prennent la fuite, les lampes s'éteignent, l'autel s'engloutit, et l'on voit à sa place un gouffre d'où sortent des tourbillons de flamme et de fumée. Le monstre, en poussant un cri effroyable, s'y plonge et cherche à entraîner la jeune fille avec lui ; mais animée d'une vertu surnaturelle, elle se dégage de ses bras, lui laissant sa robe nuptiale. Un nuage brillant paraît et l'enlève, tandis que, les bras étendus vers Lorenzo, elle lui crie : « Nous nous reverrons, ami, dans un autre séjour. » L'église alors retentit du son de mille voix harmonieuses ; le nuage perce la voûte et va se perdre dans l'immensité du ciel. Le *Moine*, vol. I, pp. 39-41. Il y a une certaine ressemblance entre ce rêve et celui de Lovelace dans la *Clarisse Harlowe* de Richardson, voir vol. IV, Lettre 56.

La persécution que la malheureuse Agnès subit dans le couvent, doit peut-être quelque chose à la *Religieuse* de Diderot, mais il nous semble plus probable que Lewis s'est inspiré, pour cette épisode, des *Victimes cloîtrées* (1791) de Monvel ; dont il parle dans une lettre en 1792 (1). Il paraît aussi avoir lu, vers la même époque la *Camille ou le Souterrain* de Marsollier (1791). L'esprit anti-catholique qu'on trouve chez lui, — de même que chez Mrs Radcliffe — est peut-être dû en partie à l'influence française ; mais comme c'était aussi la tendance de l'époque, il serait difficile de l'attribuer à une source précise.

De toutes ces dettes, cependant, celles de Lewis envers l'Allemagne sont probablement les plus grandes. Il avait profité de son séjour en Allemagne pour faire la connaissance de la littérature allemande, surtout celle du Sturm und Drang et du pré-romantisme. Il avait lu les œuvres de Goethe et de Schiller, et il semble presque certain que *Faust* a été pour quelque chose dans la conception du *Moine*. De même le *Geisterseher* de Schiller a pu suggérer l'épisode du Juif errant. Il est probable aussi que le *Petit Pierre* de Spiess (2), a fourni beaucoup de matière à Lewis. Le même thème

1. « Les *Victimes cloîtrées*, dont je vous ai parlé, sont une autre (pièce) qui serait sûre de réussir. » Lettre à sa mère le 7 septembre 1792. Dans la même lettre il parle aussi de *Camille ou le Souterrain* qu'il trouve « une des pièces les plus jolies et les plus émouvantes qu'il ait jamais vues ». *Life and Correspondance of M. G. Lewis*, vol. I, p. 61.

2. Publié en 1791 à Leipzig. Petit Pierre est un mauvais esprit, qui, sous la forme d'un petit nain, est forcé de rôder sur la terre, jusqu'à ce qu'il ait accompli la destruction de son dernier descendant. Sa femme Mathilde, de son vivant pieuse et vertueuse, revient sur la terre sous la forme d'une petite naine, et essaie d'empêcher le mal que veut faire son mari. Rodolphe, le dernier descendant de l'ancêtre impie, suit les conseils du Petit Pierre, qui hante son château et qui vient à son appel. Rodolphe remplit jusqu'au bord la coupe de l'infamie, commet soixante-dix meurtres, fait mourir six femmes et fait un mariage incestueux avec la septième. Enfin il signe un contrat avec le diable qui le trompe de la même façon qu'il trompa Ambrosio dans le *Moine*. A la fin Satan arrive, accompagné de sa suite et des victimes de Rodolphe, et exécute le jugement qu'il a lui-même prononcé contre le coupable.

de tentations diaboliques constitue le fond des deux récits. Il y a chez les deux auteurs le même pacte avec Satan, qui amène également la même amère déception, suivie d'une punition terrible. La fin effrayante d'Ambrosio rappelle en quelque sorte la mort du coupable dans *Petit Pierre* (1) mais le passage de Lewis se rapproche encore plus du dénouement du *Sorcier* (2) de Weit Weber, et par endroits l'auteur du *Moine* a copié presque textuellement des passages du roman allemand. Cette ressemblance est surtout remarquable dans la première édition du *Moine* qui parut en 1795 car dans les éditions postérieures les souffrances d'Ambrosio et la scène finale sont beaucoup moins développées (3). Il a peut-être tiré parti aussi d'une œuvre de Weit Weber, *Mænnerschwur und Weibertreue* (1790, vol. I, p. 91) pour cette partie du *Moine* où Théodore trouve Agnès dans le couvent.

Quant à la fameuse légende de la « nonne sanglante », elle a sa source, non seulement dans la légende « accréditée dans beaucoup de parties de l'Allemagne », comme le dit Lewis, mais aussi dans un de ses récits des *Volks-Marchen* de Musæus, l'*Enlèvement* (4) ; et le même motif constitue aussi le fond du poème de Kœrner, *Wallharde*.

Dans la composition des ballades dont il à parsemé son roman, Lewis est beaucoup plus redevable à la poésie allemande qu'on ne le croirait d'après son avertissement. Son *Alonzo et Imogine* porte non seulement les traces de l'influence de vieilles ballades anglaises (5), mais aussi celle de la *Lénore* de Bür-

1. Voir Ap. A.

2. Pour la mort du Sorcier et pour celle d'Ambrosio dans la 1^{re} édition du *Moine*, voir app. A et B.

3. *The Monk* publié par Baudry en 1832 reproduit le texte de la première édition.

4. Voir ap. C.

5. *Fair Margaret and Sweet William, Sweet William's Ghost, Margaret's Ghost*, publiés dans les *Reliques* de Percy. M. Otto Ritter voit aussi dans les

ger (1). Il peut y avoir aussi quelques reminiscences du récit de Musæus, *Liebestreue* (2). Pour la ballade danoise, il a probablement eu recours à la traduction de Herder (*Volksliedern* édit. 1799, vol. II, p. 155) et aussi à des recueils anglais de vieilles ballades, tels que les *Reliques de Percy*, les *Popular Ballads and Songs* (1, 210) éditées par Robert Jamison. Aux ballades qu'il avait déjà données dans la première édition du *Moine*, et dont il parle dans son avertissement Lewis en ajouta deux autres dans l'édition de 1798. Ces ballades sont deux traductions de l'allemand : le *Roi des Aunes* de Goethe, et la *Fille du Roi des Aunes* d'un autre poète allemand (3). Il introduisit aussi après la ballade d'*Alonzo et Imogine* une parodie (4) qui lui valut quelque blâme de la part de la critique.

« Nous ne pouvons nous défendre d'exprimer notre étonnement, dit le *Monthly Mirror*, que l'auteur ait joint à son poème d'*Alonzo et Imogine*, qui est si populaire

vers « The worms they crept in and the worms they crept out, and sported his eyes and his temples about » une influence de l'incident du portrait de cire dans les *Mystères d'Udolphe* (vol. III, pp. 22-23).

1. Voir Ernest Margraf : *Der Einfluss der deutschen Litteratur auf die Englischen am Ende des 18 ten und im ersten Dritte des 19 ten Jahrhunderts* p. 11 ; et Otto Ritter dans *Archiv*, 1903, vol. III, p. 115.

2. « Lorsque Alonzo, afin de réclamer ses droits, se présente au banquet de Noce de sa fiancée infidèle, nous reconnaissons un motif très répandu... que Lewis aurait pu trouver dans le récit de Musæus, *Liebestreue*. » Otto Ritter, *Archiv*, 1903, vol. III, p. 115.

3. « On m'a demandé, dit Lewis, beaucoup de renseignements concernant le monarque élémentaire (le « roi des eaux ») dont il est question... Je dois dire à mes lecteurs que tout ce que je sais du roi du « Roi de l'Eau » (appelé en allemand der Wassermann) et du « Roi des Aunes » (appelé en allemand « Erl-König »), je l'ai appris dans la ballade qui précède, et dans deux autres (le Roi des Aunes et la Fille du Roi des Aunes). Quant au *Roi du Feu* et au *Roi des Nuages*, ils sont de ma propre composition ; mais si mes lecteurs veulent les attribuer au *Comte de Cabalis*, qu'ils le fassent. »

Note écrite au crayon par Lewis sur son exemplaire du *Moine*.

4. Après ce récit cru et sanguinaire (*Alonzo et Imogine*), dit Lewis, il serait peut-être agréable à quelques lecteurs de parcourir la parodie suivante. Je dois dire que les lignes en italiques et l'idée de faire du baron un brasseur, et du chevalier un physicien, sont empruntés à une autre parodie qui parut

et à si juste titre, une parodie ridicule et propre à ruiner l'intérêt et à fausser l'effet de l'original (1). »

4. Malgré les emprunts avoués et non avoués de Lewis, son roman fut considéré par beaucoup de ses contemporains comme un ouvrage remarquable. Scott le qualifie d'un « effort de génie peu ordinaire » ; et déclare que « le *Moine* était si populaire qu'il semblait créer une époque dans notre littérature... le public était captivé surtout par la poésie dont M. Lewis avait entremêlé son récit » (2). Même William Hazlitt qui blâma fort la grossièreté du *Moine*, céda au charme de la poésie de Lewis et avoua que les poésies « telles que la *Bataille de Roncevalle* et l'*Exilé* ont une harmonie romantique et pourraient être chantées par des pèlerins au clair de la lune ou serviraient à bercer des marins rêveurs voyageant sur des mers riantes (3). »

dans les journaux sous le titre : *Pit Garlie the Brave and the Brown Celestine*. Le *Moine*, édit. 1798, vol. III, p. 79, note.

Giles Jollup the Grave and Brown Sally Green, a parody.
 « A doctor so grave and a temptress so tight
 Hob-a-nobbed in some right marasquin...
 They supped of the cordial with truest delight :
 Giles Jollup the Grave was just five feet in height,
 And four feet the brown Sally Green.

For if you be living or if you be dead, (dit Sally Green)
 I swear by my honour that none in your stead
 Shall husband to Sally Green be...
 At midnight four times in Each year does her spright
 With shrieks make the chamber resound ..

Giles Jollup, pursues her around. » *Le Moine*, vol. III, pp. 69-73, édit. 1798.

1. Fév. 1798, vol. 5, pp. 157-158.

2. *Miscellaneous Prose Works*, édit. 1836, p. 53.

3. *Lectures on the Comic Writers*, pp. 253-254.

On lit aussi dans la *Littérature comparée* de Dibdin (2^e édit., 1825, p. 740) que les ballades « furent de leur temps tout ce qu'il y avait de plus populaire, on les chantait dans les rues et dans les salons, tandis que le sujet des plus terribles (*Alonzo et Imogine*) et beaucoup des incidents du roman furent représentés sur la scène ».

La ballade d'*Alonzo et Imogine* remporte encore du succès comme sujet pour la scène vingt-cinq ans plus tard. Nous en trouvons une notice dans la *Rev. Ency.* : « Une nouvelle pièce vient de paraître à ce théâtre (Théâtre de

Les critiques contre la grossièreté et l'immoralité du *Moine* furent très sévères. A son apparition la *Critical Review*, tout en reconnaissant dans le roman de Lewis « le produit d'un génie peu commun » se hâta d'ajouter : « bien que le roman soit en vérité un récit d'horreur, néanmoins l'impression la plus pénible qu'il nous laisse, c'est qu'on ait employé un si grand talent et un génie si magnifique, à présenter un poison à la jeunesse et un stimulant à la débauche (1). » La *Monthly Review* fut du même avis. « Ni la moralité, ni la religion, dit le critique, ne profiteront d'un ouvrage dont toute la portée et tout le but sont destinés à montrer que le visage le plus beau et une apparence de vertu sont le plus souvent un masque qui couvre les crimes les plus horribles (2). »

Lewis n'eut pas à lutter seul contre ceux qui l'accusaient d'immoralité et de blasphème. En 1798, un poème anonyme parut sous le titre : *Epître en vers à M. G. Lewis* (3). L'objet de l'auteur du poème, nous dit-on, « n'était peut-être pas autant de prendre la défense du

Surrey) sous le titre d'*Alonzo et Imogine...* Elle a été fort goûtée du public. » 1821, vol. 10, p. 439.

1. 1796, p. 194.

2. *Eur. Mag. and Monthly Review*, fév. 1799, vol. 31, pp. 111-115.

3. « To thee, for whom in rare accordance met,
Fashion and Sense their ancient feuds forget ;
Whose Muse hath ventured on a world unknown,
With Dante's force and beauties all her own,

.....
Thou not'est, like Radcliffe, with a painter's eye
The pine-clad mountains and the stormy sky,
And at thy bidding, to my wondering view
Rise the bold scenes Salvator's pencil drew », etc.

L'auteur des vers ne peut pas s'expliquer la clameur violente contre l'immoralité du *Moine* ; « mais enfin, dit-il, la raison en était tout à fait dévoilée par la naïveté d'une critique féminine, qui confessa très ingénument qu'elle trouvait les incidents principaux parfaitement « innocents et naturels » ; elle blâmait seulement l'auteur de les avoir rendus si révoltants, et, par-dessus tout, elle ne pouvait jamais lui pardonner d'avoir voué son personnage principal au diable sans aucune raison au monde ». Anon. : *Epître en vers à M. G. Lewis*, note, pp. 1-2.

romancier contre l'accusation d'impureté que de tourner en ridicule ceux qui avait porté cette accusation. On loua beaucoup la satire à l'époque, mais il ne semble pas que le nom de l'auteur ait jamais paru (1) ». Un autre défenseur de Lewis publia une *Apologie du Moine*, vers la même époque, dans le *Monthly Mirror*, mais comme apologie « elle fut très inopportune, car elle contribua plus à inculper Lewis qu'à le disculper du blâme qu'il s'était attiré. A vrai dire ces apologies..., tendaient seulement à ramener l'attention du public sur une question qu'il aurait mieux valu, pour la réputation de Lewis, laisser tomber dans l'oubli (2) ».

En 1798, parut aussi le *Nouveau Moine*, un *romance* par R. S. esq. « Une parodie, dit le *New Monthly Magazine*, mais non pas une parodie heureuse du roman admirable de M. Lewis. Le style est mauvais, l'humour est pire. Même en ce qui concerne la « Morale », R. S. n'a aucun avantage sur le « vieux » Moine (3). »

Lewis fut un brandon de discorde et un objet de critiques favorables ou défavorables pendant un quart de siècle. Byron, en 1809, le satirisa sans pitié dans ses *English Bards and Scotch Reviewers* (4). Non moins mordante est la satire de James et Horatio Smith : *Fire and ale, Description of the Fire King*, inséré dans les *Rejected addresses* (5).

L'auteur des *Pursuits of Literature* (1812) publie aussi une poésie contre l'auteur du *Moine*, et ensuite, après avoir condamné d'une façon générale la fiction de l'époque, il continue : « Mais il y a une publication de l'époque trop singulière et trop importante pour être comprise dans une réprobation générale. Il n'y a rien auquel on

1. *Q. R.*, vol. 30, p. 41.

2. *Q. R.*, vol. 30, p. 41.

3. Décembre 1798, p. 345.

4. Voir Ap. D.

5. Voir Ap. E.

puisse la comparer. Un législateur de notre parlement, un membre de la Chambre des communes de la Grande Bretagne, par conséquent un gardien et un défenseur des lois, de la religion et des bonnes mœurs de notre pays n'a pas hésité à dépeindre et n'a pas rougi de publier à la face du monde, les artifices d'une séduction systématique et licencieuse ; il a répandu ouvertement sur la nation des blasphèmes sans aucune retenue. Et tout cela avec son nom et ses titres, mis en tête du roman ou « romance » intitulé le *Moine* (1) ».

Lewis eut, cependant, beaucoup d'admirateurs parmi les romantiques, mais moins peut-être en Angleterre qu'en France. Avec lui le roman « terrifiant » atteignit son point culminant. Allant beaucoup plus loin que son modèle anglais, quoiqu'il se servît de beaucoup de ses ressorts : souterrains, descriptions, bruits sourds, mélange du sérieux et du comique (2), etc., il dédaigna toute idée d'un surnaturel expliqué, et invoqua à son aide toutes les puissances et les terreurs du monde invisible. Il surpassa en frénésie tous les autres auteurs de ce genre ; et le *Moine* ne trouva un pendant, à quelque peu près, que vingt-cinq ans plus tard, dans le *Melmoth* de Mathurin.

Après le premier quart du xix^e siècle le roman de Lewis, ainsi que tous les romans de ce genre, tomba en discrédit. Sir Alan Cunningham déclare, en 1834, que dans le *Moine* « il y a beaucoup de force, non de passion, mais de situations, et de vives couleurs, non pas de nature, mais d'art ». Cette façon mélodramatique, continue-t-il, « étonna un peu de temps, mais ne put durer lorsque la vraie passion et la vérité entrèrent en

1. *Pursuits of Literature*, a Satirical Poem in four Dialogues with notes. Dial. IV. note A, p. 239.

2. Dans le *Moine*, Dame Jacinthe fournit l'élément comique, et prend la place des domestiques bavards qui jouent ce rôle dans le *Château d'Otrante* et dans les romans de Mrs Radcliffe.

campagne (1) ». Plus tard encore une critique très sévère considère le *Moine* « à peine égal à un « penny dreadful », même au point de vue littéraire (2) ». Un tel jugement est injuste... Le *Moine*, malgré sa grossièreté et son extravagance, n'est pas sans mérite. Son auteur montre une imagination vive, quoique déréglée, le don de fixer et de garder l'attention et un certain talent descriptif ; de plus son style est supérieur à celui des autres auteurs de l'école « terrifiante ». En le jugeant il faut tenir compte de l'époque où il écrivait, et où l'on n'était encore qu'aux premiers tâtonnements du romantisme. Lewis est de tous les romanciers de l'école « noire », le plus intéressant, le plus complexe, celui qui reflète le mieux les diverses tendances de l'époque. Il s'était nourri de tout ce qu'il avait pu trouver de plus extravagant et de plus fantastique dans les littératures anglaise, française et allemande. Il avait pillé partout, prenant son bien où il le trouvait. Il réunissait en lui tout ce qu'il y avait de plus frénétique et de plus cosmopolite dans le pré-romantisme, mais en y apportant en même temps sa propre originalité et son imagination à lui.

1. *Biographical and Critical History*, p. 126.

2. Margaret Oliphant : *The Literary History of England*, vol. III, p. 166.

IMITATEURS EN ANGLETERRE

1° L'influence de Mrs Radcliffe et de Lewis se fit sentir avec une rapidité surprenante, sur la fiction anglaise. « L'horrible et le surnaturel, dit un critique, se sont en général emparés du goût populaire. Ce sont des stimulants très puissants qui ne sont nécessaires qu'à l'apathie d'un appétit endormi, ou à la langueur d'un appétit épuisé (1). » Les romans de Lewis et d'Anne Radcliffe n'étaient pas seuls responsables de ce phénomène. Les écrivains du *Sturm und Drang* allemand avaient déjà commencé à pénétrer en Angleterre et aidaient à aviver la passion du public pour les scènes sanglantes, pour le moyen âge avec ses tribunaux secrets, ses tyrans féodaux, sa chevalerie. A cette époque aussi le roman de Walpole qui était tombé un peu dans l'oubli attira de nouveau l'attention du public (2). On recommence à lire et à critiquer le *Château d'Otrante*. En général on le place au-dessous des œuvres de la célèbre romancière. Green dit qu'il en a été désappointé et qu'il lui préfère les romans de Mrs Radcliffe. Il ne loue qu'une seule scène du *Château d'Otrante*, celle où Manfred reçoit les messagers muets qui lui

1. *Crit. R.*, 1796, p. 194.

2. Le meilleur baromètre de ce succès consiste dans la liste des éditions du *Château d'Otrante*. Trois éditions en paraissent en trois ans, 1764, 1765, 1766. Puis après une édition en 1769, nous n'en trouvons pas d'autre avant 1786, et le nombre s'accroît au moment où Mrs Radcliffe attira sur ce genre l'attention du public.

La tragédie de Jephson, le *Comte de Narbonne*, jouée en 1782, fut tirée du *Château d'Otrante*.

apportent le défi ; scène qu'il trouve « admirablement bien soutenue (1) : »

William Hazlitt, qui trouve beaucoup de charme dans le mystérieux plus adouci de Mrs Radcliffe, est impitoyable pour les extravagances de son prédécesseur et déclare que les prodiges d'*Otrante* « ressemblent au mécanisme en carton d'une pantomime... ils sont une impossibilité positive, une certitude et non plus un fantôme (2) ». Le *Château d'Otrante*, néanmoins eut sa part dans la popularité dont jouissaient ses successeurs, et qui suscitait chez les romanciers de cette époque le désir d'égaliser ou de surpasser dans leur propre domaine, les maîtres de la terreur. Ceux-ci eurent une foule d'imitateurs, sans talent et sans goût, qui firent tomber en discrédit l'école de fiction associée en général au nom de Mrs Radcliffe. La réputation de cette « magicienne puissante des *Mystères d'Udolphe* (3) » dut souffrir injustement du « dégoût qu'inspira la cohue qui se précipita après elle, remplissant tous les vallons ombrageux de ce bois sauvage, où elle s'était frayé une entrée (4) ».

Les imitateurs, qui ne comprenaient pas comme elle les limites du surnaturel, et qui ne savaient pas aussi bien jusqu'à quel point on pouvait resserrer les nœuds

1. *Diary of a Lover of Literature*, février 1797, p. 20.

2. *Lectures on the comic Writers*, pp. 252-253.

3. *Pursuits of Literature*, p. 58.

4. *Ed. R.*, 1834 juillet, vol. 59. p. 33.

Un pauvre revenant se croit obligé, de bonne heure, de protester contre ce surmenage. « Monsieur, écrit-il à un éditeur... J'ose vous faire part de ma position déplorable... espérant humblement que les énormités dont je me plains... persuaderont quelque auteur savant d'épouser ma cause... Depuis quelques années que je suis condamné à l'esclavage le plus dur et le plus vil... Chaque écrivassier usurpe le droit de me tirer de mon lit, et de me forcer de faire pénitence, revêtu d'un drap, sur quelque bruyère glaciale ou sur quelque lieu désert... Je suis forcé de marcher pieds nus avec une dignité majestueuse, dans quelque caverne humide ou quelque cave délabrée, revêtu d'une armure rouillée, de me glisser le long d'un mur... ou de passer par le trou de la serrure... » *N. M. Mag.* fév. 1798, vol. VI, pp. 107-109.

de mystère et de terreur, amoncelèrent les horreurs de façon à les rendre tout à fait ridicules et vaines. Mrs Radcliffe n'avait qu'à suggérer la peur pour qu'on la sentit ; ses successeurs « entassèrent agonie sur agonie jusqu'à ce que les esprits de leurs lecteurs chancelassent (1) ». Sous leurs mains, les vieux châteaux de Mrs Radcliffe devinrent plus vieux et plus sombres, plus remplis de corridors lugubres, de chambres secrètes, de caves souterraines ; ses scélérats devinrent plus féroces et plus cadavéreux. « Chez Mrs Radcliffe, il y avait, pour ainsi dire, un sentiment de compassion. Si elle mettait en fuite toutes les sensations agréables... elle prenait soin à la fin de répandre du baume sur les sentiments meurtris. Elle montrait que toutes les terreur n'étaient que factices et que dès le commencement elle s'était moquée de ses lecteurs... Ses imitateurs étaient en général beaucoup plus féroces. Ils faisaient retentir des bruits qui ressemblaient au vrai tonnerre, et ils insistaient sur la réalité de ce tonnerre. Leurs poignards s'enfonçaient dans les poitrines jusqu'à la garde ; lorsque les poignards étaient retirés de la blessure, ils fumaient affreusement, et ce n'était rien que le pur sang qui coulait et continuait de couler jusqu'à ce qu'il n'y eût plus à ajouter au fleuve pourpré (2). »

Il ne serait pas possible de parler longuement de cette cohue, entièrement oubliée aujourd'hui. Un coup d'œil sur les titres de leurs œuvres ne montre que des *Mystères*, des *Secrets fatals* et « *impénétrables* », des *Abbayes*, des *Vieux Châteaux*. Parmi les nombreux romanciers « noir » l'on peut citer J. H. Palmer, auteur de la *Caverne Hantée* (1796) et de beaucoup d'autres ro-

1. *Ath.* le 11 septembre 1858, p. 321.

2. *Ath.* le 11 septembre 1858, p. 321.

Dans *More Ghosts* (*Encore des Revenants*) 1798, Mrs J.-C. Patrick se moque de ce goût pour les spectres, de même T. St. Barretti dans l'*Héroïne*. Plus tard Jane Austen donnera dans *Northanger Abbey*, une parodie des mystères expliqués d'Anne Radcliffe.

mans du même genre ; Mrs Helme, auteur d'*Albert ou le Désert de Strathnavern* (1799), des *Pèlerins de la Croix* (1806) ; F. Lathom, romancier fécond qui a donné le *Mystère* (1800), le *Mystère impénétrable* (1807), le *Vœu fatal* (1809). Une courte analyse d'un des romans les plus sobres de la fiction terrifiante donnera quelque idée de la nourriture intellectuelle que les romanciers de cette époque offraient à leurs lecteurs :

La *Caverne de la Mort*, publiée à Londres sous le voile de l'anonyme en 1799, fournit autant de mystères et de fantômes que le lecteur le plus avide pût en désirer. L'héroïne, Constance, est aimée à la fois de Sir Albert, de son fils Frédéric et du vieux baron de Dornheim. Frédéric, ignorant l'amour de son père pour Constance, propose d'assassiner le baron, mais Sir Albert est trop vertueux pour consentir à un tel crime. Il donne un rendez-vous à Constance, avec l'intention de l'enlever ; mais la curiosité l'entraîne vers la caverne de la mort. Frédéric va à sa place au rendez-vous et enlève Constance. Des agents que Frédéric avait employés pour assassiner le baron, le prennent pour lui et le tuent. Le baron apprend que Sir Albert est allé à la caverne de la mort et s'y rend pour le tuer. Une boule de feu conduit Sir Albert à la porte de la caverne, où un spectre affreux lui montre la voie qu'il doit suivre ; à la lueur d'une flamme rouge il voit un squelette, une épée à la main, qui lui fait jurer d'accomplir une vengeance. Effrayé, il se retire ; une voix lui crie : « du sang, un torrent de sang » ; et la caverne est ébranlée de fond en comble. Sir Albert sort et voit le baron de Bornheim qui le prend pour un revenant. Pris de remords, le baron lui avoue qu'il était venu pour l'assassiner et que les gens qui l'avaient suivi ont été écrasés par un rocher, ce qui avait changé en sang les eaux du torrent ; il lui apprend aussi que le squelette était le père de Sir Albert, qu'il avait tué lui-même et enseveli

ensuite dans cette caverne. Alors, arrachant l'épée à Sir Albert, le baron se la plonge dans le sein. Avant de mourir, il déclare que Sir Albert est le véritable possesseur de Bornheim. Sir Albert va trouver Constance et l'épouse.

Il faut, pourtant, distinguer quelques romanciers qui se détachent de la foule obscure des imitateurs. Telles sont d'abord les deux sœurs Sophie et Harriet Lee, qui, ayant commencé leur carrière littéraire avant la publication des romans de Mrs Radcliffe, montrent dans leurs dernières œuvres l'influence de la nouvelle fiction.

Dans les *Contes de Canterbury* publiés par les deux sœurs (1) nous trouvons certains indices de l'influence exercée par l'école « noire ». Toutefois l'imitation n'y tient qu'une petite place, car des douze récits qui composent les *Contes*, il n'y en a qu'un petit nombre dans lesquels le surnaturel ou le surnaturel supposé figure. C'est à l'influence de Mrs Radcliffe que nous devons le récit des *Deux Emilies*, écrit par Sophie Lee. Emilie croit son mari mort, assassiné par son père. Son triste souvenir répand une atmosphère si lugubre sur la maison que les domestiques chuchotent entre eux des histoires de revenants. On entend une musique mystérieuse, la nuit, dans le jardin, près d'une fontaine. Tandis que les domestiques frissonnent de terreur dans leurs lits, Emilie se réjouit de penser que c'est un message envoyé par son mari mort. Une nuit, elle suit la musique jusqu'à la fontaine, où, voyant une forme humaine, elle s'évanouit. Lorsqu'elle revient à elle, elle se trouve dans les bras de son mari, qui n'était pas mort, mais qui, craignant son beau-père, n'osait pas se montrer. Dans ce récit, Sophie Lee imite non seulement le surnaturel expliqué de Mrs Radcliffe, mais aussi

1. En cinq volumes, publiés de 1797 à 1805. Harriet Lee écrivit dix et douze contes qui forment le recueil et Sophie en donna deux et écrivit aussi l'introduction au premier volume.

la musique mystérieuse et l'effet qu'elle produit. Elle a aussi donné à son héroïne le même nom qu'à celle des *Mystères d'Udolphe*.

Un autre récit, puisé à la même source d'inspiration, est le conte du Pasteur, *Pembroke*. Un vieux château, situé près d'une abbaye en ruines, présente une mise en scène tout à fait caractéristique. Une des domestiques du château ayant affirmé qu'elle a vu un revenant, M. Pembroke réunit tous les domestiques, et, à la suite d'un interrogatoire, l'erreur est éclaircie. Dans une seconde apparition l'on découvre une des cariatides de pierre du vestibule, et, pour finir, un somnambule fait croire à un troisième spectre.

Le *Lothaire* de Harriet Lee dérive plutôt du *Château d'Otrante* et du *Moine* que des romans de Mrs Radcliffe. L'histoire est censée avoir été trouvée dans un vieux manuscrit : Lothaire, envoyé comme messenger par Louis XI, captif, fait naufrage, et cherche un asile dans une caverne. Il y passe la nuit sur un tombeau, en compagnie d'un moine mystérieux qui le reconduit ensuite jusqu'en Provence, mais sans jamais découvrir son visage à Lothaire. Celui-ci tire le capuchon de son compagnon, une nuit, pendant qu'il dort, et voit, avec terreur, un crâne humain. Le squelette demande à être enterré dans son pays natal (1), et Lothaire accomplit pieusement ce vœu. Il découvre en son protecteur, Lord Saint-Aubert, l'assassin du moine mystérieux. Plus tard, Lord Saint-Aubert veut aussi la mort de Lothaire ; mais le squelette reconnaissant paraît cette fois, avec un visage pâle et les cheveux mêlés de sang, réveille avec un cri, Lothaire qui ne soupçonne rien, et lui sauve ainsi la vie. Pour ce récit, Miss H. Lee a tiré la plupart de ses ressorts ; vieux manuscrit, squelette encapuchonné, surnaturel inexpliqué, du *Château d'Otrante*.

1. Cf. la « nonne sanglante » de Lewis.

Son récit de Kruitznér, le meilleur des *Contes*, ne renferme pas de surnaturel, mais est caractérisé par un emploi de mystères, de secrets et de corridors sombres à la Radcliffe. L'histoire montre une certaine force d'imagination, et elle est remplie d'aventures romanesques. Elle fit une vive impression sur Byron dans sa jeunesse.

Comparés avec les romans de leurs modèles, les récits des Misses Lee ne sont, en ce qui concerne les horreurs et les mystères, que de très faibles imitations. Mais l'on peut dire tout le contraire d'un autre disciple de cette école, qui encore vingt-cinq ans plus tard, composa des romans, dépassant de beaucoup en extravagance les romans de Mrs Radcliffe, et qui peuvent se dire des égaux du *Moine*, sinon en talent, au moins en frénésie.

L'auteur, Charles Robert Maturin (1782-1824), romancier et dramaturge, vicaire de l'église de Saint-Peter à Dublin, « embarrassait, nous dit-on, les critiques sérieux et s'exposait à la risée des plus frivoles pendant le premier quart du xix^e siècle. L'extravagance boursofflée de son langage, l'incohérence de ses intrigues, l'invraisemblance déréglée de beaucoup de ses incidents, l'inconséquence de ses caractères étaient évidentes et insupportables ; mais il y avait dans ses romans tant de passages d'une éloquence extraordinaire, surtout dans ses descriptions de passion tumultueuse, que, bien que quelques personnes déclarassent qu'il était fou, tous reconnurent que c'était une folie alliée au génie (1) ».

Il explique son but dans son premier roman, la *Revanche fatale ou la Famille de Montorio* (1804), qu'il publia sous le pseudonyme de Dennis Jasper Murphy. « Je me suis permis, dit-il, de baser l'intérêt de mon roman entièrement sur la passion de la terreur surnaturelle. » Il donne pour raison que la terreur est universelle, tandis

1, *Encyclopædia Britannic*, article Maturin.

que la passion de l'amour n'est vraiment sentie que par peu de gens.

Il publia ensuite le *Jeune Sauvage irlandais* (1868), le *Chef Milésien* (1811), et sous son propre nom, *Femmes* (1818), *Melmoth le Voyageur* (1820) et les *Albigéois* (1824). C'est par *Melmoth le Voyageur* que Maturin est surtout connu. Dans ce roman, il traite le thème que Godwin avait déjà développé dans son *Saint Déon* (1799), mais d'une façon très différente, c'est-à-dire, le cas d'un homme qui peut vivre indéfiniment en se servant des vies d'autrui. Le récit de Maturin est un amas d'incidents mal liés, trop espacés, mais qui montrent une certaine puissance et mènent à la grande catastrophe finale. La figure dominante est le terrible Melmoth, personnage mystérieux et imposant, mais ses yeux « étaient de ceux que l'on voudrait n'avoir jamais vus, et qu'il est impossible d'oublier (1) ».

A travers tout le roman, le lecteur pressent le marché affreux fait par Melmoth avec l'esprit du mal ; mais ce n'est qu'à la fin du dernier volume que le héros éclaire un peu lui-même le terrible mystère qui l'enveloppe. « Le secret de ma destinée, dit-il, repose avec moi. Si mes crimes ont surpassé ceux des hommes, mon châtement sera proportionné à mes crimes. J'ai répandu l'effroi sur la terre ; mais je n'ai point été un mal réel pour ses habitants. Nul n'a pu participer à ma destinée que de son consentement, et « nul n'a consenti ». C'est moi seul qui subirai ma peine. Si j'ai étendu la main et si j'ai mangé du fruit de l'arbre défendu, ne suis-je pas à jamais privé de la présence de Dieu et de la jouissance du paradis ? Ne dois-je pas errer à jamais au sein de la désolation et de l'anathème ? On a dit de moi que j'avais obtenu de l'ennemi des âmes une existence prolongée bien au delà du temps ordinaire, avec le pouvoir de tra-

1. *Melmoth*. Traduction française (de Cohen), 1821, vol. I, p. 42.

verser l'espace sans trouble ni délai... On a ajouté que ce pouvoir m'avait été accordé afin que je puisse tenter des misérables dans l'heure terrible du désespoir, avec la promesse de la délivrance et la sûreté, à condition qu'ils changeassent de position avec moi. Personne n'a jamais voulu changer son sort contre celui de Melmoth, l'Homme errant ; j'ai traversé le monde dans mes recherches et je n'ai trouvé personne qui, pour gagner ce monde, ait voulu perdre son âme (1). »

Comme, dans les cent cinquante ans qui lui furent accordés pour trouver un substitut, Melmoth n'a pu en découvrir, il est condamné, par son pacte, à mourir. La nuit fatale arrive. « Les sons qui, bientôt après minuit, commencèrent à se faire entendre dans l'appartement de l'Homme errant, d'abord peu alarmants, ne tardèrent pas à devenir si horribles que le jeune Melmoth (petit-neveu de l'homme errant), quoiqu'il eût envoyé coucher ses domestiques dans une partie éloignée de la maison, commença à craindre qu'ils n'arrivassent jusqu'à eux... Ces bruits étaient de divers genres et impossibles à décrire. Ce n'étaient ni des supplications, ni des blasphèmes, mais un mélange des deux (2). » Enfin, tout se tranquillisa ; le lendemain matin le jeune Melmoth vit un objet qui flottait dans la mer près de l'habitation de son aïeul. Il parvint à s'en saisir ; « c'était la cravate que l'Homme errant portait la nuit précédente autour du cou. Ce fut là la dernière trace de l'Homme errant (3). »

Melmoth, comme le *Moine*, étonna par son audace, et eut pendant quelque temps beaucoup de succès. Il fut considéré comme le meilleur des romans de Maturin et il est celui qu'on associe le plus souvent à son nom. Ce roman, dit le *New Monthly Magazine*, à son apparition,

1. *Melmoth*, Vol. VI, pp. 312-313.

2. *Ibid.*, Vol. VI, p. 325.

3. *Ibid.*, Vol. VI, p. 329.

« est le plus hardi, le plus extravagant et le plus puissant de tous les romans de son auteur... *Melmoth* nous donne une plus haute idée de ses moyens, et un regret plus profond de l'usage qu'il en fait... Les erreurs proviennent du goût et non pas du cœur... Son génie est à présent un chaos immense, où les éléments les plus nobles sont en train de lutter, et où les embryons de beauté se moquent continuellement du spectateur (1) ».

Maturin, comme Lewis, porte les « principes de l'école Radcliffienne au delà des limites de l'absurde (2) » ; et l'on peut dire que *Melmoth* fut le « chant du cygne » du roman « noir ». Après lui la vogue du genre s'éteignit peu à peu ; et, quoique ni la terreur surnaturelle, ni les horreurs ne disparussent de la fiction, elles cessèrent d'y occuper la place qu'on leur avait assignée pendant un quart de siècle.

2° Si l'influence exercée par cette école sur la littérature se restreignait à ces disciples frénétiques que nous venons de citer, les œuvres des maîtres n'auraient d'autre intérêt que celui d'une vogue passagère. Mais l'influence de Walpole, de Lewis et d'Anne Radcliffe ne s'arrête pas là ; elle s'étend plus loin et laisse son empreinte sur tout un côté du romantisme. Lorsque Walpole, rompant avec les traditions, fit son effort pour remettre en faveur un genre aussi discrédité que l'était le « gothique », il prépara la voie à d'autres plus grands que lui. Le *Château d'Otrante* fut le premier d'une longue suite de romans gothiques, et pour ainsi dire une partie intégrale du manifeste du romantisme qui eut sa pleine éclosion au commencement du xix^e siècle avec Walter Scott. C'est à Walpole, à Clara Reeve, à Anne Radcliffe et à Lewis, que les romantiques doivent une grande partie de leur mise en scène. C'est cette école qui a popu-

1. *N. M. mag.*, déc. 1820, vol. 14, pp. 662-668.

2. Bayard Tuckermann. *History of Fiction*, pp. 263-270.

larisé le moyen âge, les mystères expliqués ou inexpliqués, le surnaturel, les noirs scélérats, les frissons de terreur ou d'incertitude, les vieux châteaux, les forêts profondes, les descriptions de paysages pittoresques, — héritage surtout d'Anne Radcliffe, — toutes ces choses qui furent les lieux communs du « roman terrifiant », et qu'on retrouve plus tard dans les romans de Walter Scott. Ce fut aussi un des maîtres de cette école, M. G. Lewis, qui, d'une façon indirecte exerça une influence sur le romantisme en popularisant en Angleterre une partie de la littérature allemande.

Dans cette vague de pré-romantisme qui inonda la fiction anglaise dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'on peut distinguer trois ou quatre courants différents : celui qui se continue en ligne droite de Walpole à Anne Radcliffe et à ses imitateurs avec le roman « noir » ; celui qui est représenté par le *Vathek* de William Beckford, c'est-à-dire le roman oriental, qui fut de tous le plus difficile à imiter ; et celui qui avec le *Caleb Williams* de Godwin (qui montra comme les romanciers « noir » un certain goût des horreurs et des mystères) devint le roman socialiste et le roman « detective ». Un autre courant issu peut-être du même esprit d'inquiétude se manifeste dans le *Saint-Léon* de Godwin qui raviva les traditions des « rose-croix », et qui peut se dire en quelque sort parent du *Frankenstein* de Mrs Shelley.

Mais le genre de Walpole et d'Anne Radcliffe est celui qui eut l'influence la plus grande et la plus immédiate sur le romantisme anglais. Son influence a été sentie plus ou moins par un grand nombre de romantiques du commencement du XIX^e siècle. Walter Scott avoua franchement une préférence pour cette école, dont il tira un grand profit. Il loua non seulement de la façon la plus chaleureuse les romans d'Anne Radcliffe, mais aussi parlant de Walpole il déclara : « il lui restera plus que le

seul mérite de l'originalité et de l'imagination. L'approbation qui est due à la pureté et à la précision du style — à une combinaison heureuse des facteurs surnaturels avec l'intérêt humain — à un ton de sentiments et de mœurs féodaux — à l'unité de l'action, l'approbation, en somme, qu'on ne peut pas refuser à celui qui excite les passions de la peur et de la pitié, doit être accordée à l'auteur du *Château d'Otrante* (1). »

Entre les mains habiles de l'écrivain écossais tout ce qu'il admirait chez son prédécesseur s'embellit et se revêtit de vérité. La voie était préparée et « le temps était mûr pour un génie qui pouvait incorporer dans l'histoire, la poésie de l'histoire, qui pouvait introduire dans les contes véridiques du moyen âge, l'atmosphère romanesque de cette époque. Ce génie fut Walter Scott (2) ». Aucun romancier avant lui n'avait pu apporter à la fiction ni la vérité de l'histoire, ni de la couleur locale. « Il avait, dit M. Louis Maigron, les qualités essentielles pour briller dans le roman historique... Circonstance et tempérament, tout le désignait pour cette œuvre. Depuis plus d'un demi-siècle un irrésistible courant poussait la fiction anglaise vers les choses du moyen âge. Horace Walpole, Clara Reeve, Anne Radcliffe, bien d'autres encore avaient mis le « gothique » en honneur... Ce qu'il faut dire cependant, c'est que tout ce grand mouvement vient aboutir à Walter Scott, que l'Écossais en est le terme et comme le résumé complet, et qu'il a eu le mérite — assez rare d'ailleurs — de tirer parti mieux que les autres des matériaux qu'ils avaient préparés (3). »

Si Walter Scott doit son moyen âge et son « gothique » surtout à Walpole, c'est à Anne Radcliffe qu'il doit ses descriptions. Le talent descriptif est une des qualités

1. *A Short History of Modern English Literature*, p. 294.

2. F. H. Stoddard : *The Evolution of the English Novel*, p. 95.

3. *Le Roman historique à l'Époque romantique*, pp. 77-78.

qu'il admire le plus chez elle. C'est à elle qu'il doit aussi mainte scène de terreur inexplicable et de mystère obscur. On retrouve chez l'écrivain écossais non seulement les vieux châteaux sombres et mystérieux qui faisaient les délices de Mrs Radcliffe, mais aussi les sites romanesques, les terreurs indéfinissables, les mystères de naissance, les reconnaissances qui constituent l'appareil de celle-ci.

Byron, en même temps que Scott, puisa des leçons à cette école, et, comme lui, n'hésita pas à l'avouer. Il déclara qu'il considérait le *Château d'Otrante* comme le plus beau roman de la langue ; et son admiration le poussa à emprunter, pour son poème *Manfred*, non seulement le nom du héros de Walpole, mais aussi beaucoup de ses traits. Son admiration pour Mrs Radcliffe ne semble pas avoir été moins vive, et ses œuvres portent l'empreinte de l'influence qu'elle a exercée sur lui. Il la nomma avec Shakespeare, Otway et Schiller, et déclara que sa description de Venise (1) avait gravé dans son esprit par anticipation, l'image de la « cité de la mer (2) ».

On a dit aussi que l'homme « que Lord Byron essaya d'être, fut l'invention de Mrs Radcliffe (3) ». Quoiqu'il en soit, il est vrai que le scélérat de Mrs Radcliffe devint le héros de Byron. Ce sombre personnage, souillé de crimes et enveloppé de mystères, dont les méfaits évoquaient tant de frissons chez les lecteurs de la romancière, captiva l'imagination de Byron ; il en fit son homme fatal. Une des imitations les plus

1. Qu'elle n'avait jamais vue.

2. « J'ai aimé Venise dès mon enfance. Elle m'apparaissait comme une ville féerique, douce au cœur, s'élevant de la mer avec la grâce majestueuse des hautes murailles liquides que le vent soulève sur les flots. La joie y régnait, les trésors de la terre venaient y affluer. Le génie d'Otway, de Radcliffe, de Schiller, de Shakespeare avait gravé sa brillante image dans mon esprit. » *Childe Harold*, IV, 18, p. 292, édit, Lemerre.

3. Walter Raleigh : *The English Novel*, p. 228.

frappantes que nous trouvons dans ses poèmes, c'est celle de Schedoni dans l'*Italien*. Ce moine est le prototype du héros, non seulement du *Corsaire*, mais aussi de *Lara* et du *Giaour*. Comparez la description du héros de *Lara* avec celle que Mrs Radcliffe avait déjà donnée du sombre Schedoni. « Les plis immobiles de son front trahissaient des passions, mais des passions éteintes. On y lisait encore l'orgueil, mais non l'ardeur des premiers jours. Son abord était glacial... Son regard hautain tenait les autres à distance, mais pénétrait d'un seul coup jusqu'au fond de leurs pensées. Sa parole âpre et sarcastique semblait vouloir rendre autour de lui les blessures dont saignait son propre cœur... L'ambition, la gloire, l'amour, tous les sentiments humains... paraissaient avoir expiré dans ce sein qui naguère pourtant — c'était visible — avait été bouleversé par eux. Une pensée plus profonde, mais qu'on eût vainement tenté de sonder, transparaissait parfois en rapides éclairs sur cette face livide (1). »

C'est à peu près le même portrait que nous trouvons retracé dans le *Corsaire* et dans le *Giaour* (2).

Malgré la façon mordante dont Byron satirisa le *Moine*, il n'échappa pas entièrement à son influence. Il y a une ressemblance assez marquée entre le *Giaour* et Ambrosio (3). De plus Byron comme Lewis montre

1. *Lara*, t. V, p. 282, édit. Lemerre.

2. « Ses traits soudainement creusés, son teint dont la couleur s'altère tout à coup, attirent et inquiètent le regard, comme si, dans ce sombre esprit, s'agitaient des pensées effrayantes bien qu'indéfinissables. S'il en était ainsi, nul n'eût pu le dire, car son regard farouche arrêtait tout examen. » *Le Corsaire*, I. 9, p. 211, édit. Lemerre. « Ramenant autour de lui les plis de sa robe flottante, il se glisse le long des colonnes dans le bas côté de l'église. On le regarde avec crainte... Voyez-le contre la muraille, à demi plongé dans l'ombre : Son capuchon retombe en arrière, ses cheveux noirs flottent autour de son front pâle, comme si la Gorgone se fût dépouillée des plus sombres reptiles dont elle se couronne effroyablement... Voyez cette joue livide, ce front de marbre... un tel visage n'appartient ni à la terre, ni au ciel. » *Le Giaour*, p. 138, édit. Lemerre.

3. Voir : Joseph Weigang. *Lewis' Monk und Ossian in ihrer Verhælniss zu Lord Byron* (thèse) Bad. Salzbrunn, 1905, in 8°.

une préférence pour les scènes sépulcrales et les horreurs de la tombe. Certains passages chez lui rappellent la ballade effrayante d'*Alonzo et Imogine* (1).

Chez d'autres auteurs de la première moitié du xix^e siècle l'on peut remarquer une utilisation des procédés favoris de Mrs Radcliffe. L'amour du mystérieux est très fort chez Bulwer Lytton. Dans son *Ernest Maltravers*, dans son *Alice*, dans son *Histoire Etrange*, etc. ; tout l'intérêt se concentre dans quelque sombre mystère qui n'est dévoilé qu'à la fin du roman. De même, dans son propre domaine de suggestions subtiles, Mrs Radcliffe a été suivie par des auteurs d'un plus grand talent que le sien. Charlotte Brontë, surtout dans *Jane Eyre* et dans *Wuthering Heights* crée des effets frappants en se servant des ressorts de Mrs Radcliffe. L'américain Poë produit des frissons encore plus profonds ; et depuis cette époque cette veine n'a jamais cessé d'être exploitée avec plus ou moins d'habileté.

1. Cf. les vers « The worms they crept in and the worms they crept out. And sported his eyes and his temples about. *Al. and. Im.* et le *Giaour* (vers 945-950) :

« It is as if the dead could feel
The icy worms around them steal,
And Shudder, as the reptiles creep
To revel o'er their rotting sleep,
Without the power to scare away
The cold consumers of their Clay. »

DEUXIÈME PARTIE

L'ENGOUEMENT POUR LE ROMAN « NOIR » EN FRANCE

1^o Dès le commencement du XVIII^e siècle les échanges littéraires entre la France et l'Angleterre devinrent de plus en plus nombreux dans tous les genres : philosophie, théâtre, roman et poésie. Marivaux, un des premiers, introduisit en France le goût de la littérature anglaise. Sa *Vie de Marianne*, à son tour, inspira Richardson.

Ensuite ce furent Richardson, Fielding, Sterne, pour ne citer que quelques noms, qui laissèrent leur empreinte sur la littérature française, et la communication réciproque ne cessa de s'exercer entre les deux pays. Voltaire, pendant son séjour en Angleterre, apprit à apprécier Shakespeare, subit son influence pendant quelque temps, et fut un des premiers à le faire connaître en France.

Vers le milieu du siècle, le goût de la littérature sombre et sépulcrale qui s'était emparé du public anglais, commença à pénétrer en France. Les poésies mélancoliques de Grey (1), de Hervey (2), de Young (3), etc. ; l'*Ossian* (4), de Macpherson avec son charme triste et

1. *Elégie sur un cimetière de campagne*, trad. en Français, en 1768.

2. *Méditations sur les tombeaux*, trad. par Letourneur, en 1770.

3. *Deuxième Nuit* (1762), les *Nuits* (1769), etc.

4. Carthon 1762, *Fragments* 1768, etc. Voir Arvède Barine : *Sur l'Ossian de Macpherson en France* (J. d. D., 13 et 17 nov. 1894).

mystérieux des temps passés, les drames noirs des dramaturges anglais, évoquèrent dans l'esprit français des aspirations vers une littérature plus libre des entraves classiques.

Ce fut vers cette époque que le roman « noir » fit son apparition en Angleterre avec le *Château d'Otrante* (1764) de Horace Walpole. Une traduction française, que Walpole trouva très mauvaise (1), parut au mois de mars 1767, et eut une notice dans le *Mercure de France* du mois suivant : « Le *Château d'Otrante, histoire gothique*, par Horace Walpole : traduit sur la seconde édition par M. E... [Eidous] à Amsterdam, et se trouve à Paris chez Prault le jeune, quai de Conti, à la Charité, 1767, in-12°. C'est le titre d'un roman traduit de l'anglais, dit le critique, qui nous a paru propre à faire passer agréablement quelques heures de loisir (2). »

Malgré la réputation mondaine de Walpole, son roman ne fit pas beaucoup de bruit de ce côté de la Manche. Cette « série d'apparitions surnaturelles réunies sous la forme la plus agréable qu'on puisse voir » (3), ne fut pas accueillie immédiatement en France, ainsi qu'elle avait été en Angleterre, comme le précurseur d'un nouveau genre de fiction (4). Le goût français était encore plutôt à la sombre mélancolie d'*Ossian*, et à des poètes comme Grey et Young, qu'à la chevalerie et au surnaturel

1. « Une mauvaise traduction du *Château d'Otrante* fut publiée à Paris ce mois », écrit-il, le 13 mars 1767. Quérard se trompe dans la *France littéraire*, en donnant 1761 comme date de la première traduction d'*Otrante*.

2. Avril 1767.

3. Grimm (le baron) cité dans *Alliboné's Dictionary of English Literature*, article Walpole.

4. Beaucoup plus tard, Charles de Rémusat parlera de la nouveauté de la conception de Walpole. « Le *Château d'Otrante*, dit-il, est un ouvrage de bon goût et de bon sens, où l'on ne trouve ni l'entortillage de sentiment, ni les couleurs fausses de la chevalerie de convention... l'idée de Walpole est bonne... sa tentative dans ce genre romanesque a dû suggérer, aux artistes d'une autre époque, des combinaisons nouvelles, et tout à la fois leur inspirer l'amour et leur rendre le secret du passé. *L'Angleterre au XVIII^e siècle*, vol. II, pp. 77-88.

d'*Otrante*. A vrai dire la préface du roman, avec son jugement sur Shakespeare et sur la critique française, intéressait plus que le récit lui-même. Walpole y défend énergiquement le mélange de gravité et de bouffonnerie que blâmait si sévèrement Voltaire. « Voltaire est un homme d'esprit, dit-il, mais il s'en faut de beaucoup qu'il en ait autant que Shakespeare. Sans vouloir disputer là-dessus, j'en appelle à lui-même. Je ne me prévaudrai point des éloges qu'il a autrefois donnés à notre Poète, quoiqu'il ait traduit deux fois le même morceau d'*Hamlet*, la première pour le louer, et la seconde pour le tourner en ridicule : Je suis fâché que son jugement s'affaiblisse, lorsqu'il devrait se fortifier... si l'on me demandait quel genre est le meilleur, je répondrais, « celui qui est le mieux traité ». S'il est vrai qu'une comédie puisse être « toute sérieuse », il s'ensuit qu'on peut mettre de temps en temps du badinage dans une Tragédie. Qui est-ce qui prescrira cette règle ? Le critique, qui pour se justifier, prétend qu'on ne doit exclure aucun genre, donnera-t-il des lois à Shakespeare (1) ? » Voltaire répondit à Walpole par une lettre, écrite à Ferney, le 15 juillet 1768, et publiée dans le *Mercure de France* de mai 1769. Il se défend des accusations portées contre lui par Walpole dans sa préface, mais ne dit pas un mot du roman lui-même (2). Le *Château d'Otrante* passa donc presque

1. *Le Château d'Otrante*, Préface, traduction Eidous, 1767.

2. « Après avoir lu la préface de votre histoire, dit Voltaire, j'ai lu celle de votre roman. Vous vous moquez un peu de moi. Les Français entendent raillerie ; mais je vais vous répondre sérieusement. Vous avez fait accroire à votre nation que je méprise Shakespeare. Je suis le premier qui ait fait connaître Shakespeare aux Français, j'en ai traduit des passages, il y quarante ans... Je peux vous assurer qu'avant moi presque personne, en France, ne connaissait la poésie anglaise... J'avais dit, il y a très longtemps, que si Shakespeare était venu dans le siècle d'Addison, il aurait joint à son génie l'élégance et la pureté qui rendent Addison recommandable. J'avais dit que « son génie était à lui et ses fautes étaient à son siècle ». Il est précisément, à mon avis, comme le Lopez de Vega des Espagnols et comme le Calderon. C'est une belle nature mais sauvage. Nulle régularité, nulle bienséance, nul art. De la

inaperçu en France. Le peu d'éditions qu'il eut, montre que la vogue n'en fut pas très grande. Après une seconde édition en 1774, il n'en eut pas d'autres, jusqu'à ce que les traductions des romans de Mrs Radcliffe eussent éveillé le goût du public pour le « roman » terrifiant (1). Il faut arriver à 1792 pour trouver quelques traces, un peu tardives, de l'influence de Horace Walpole, à laquelle il faut ajouter peut-être celle de Clara Reeve. Le *Château du Diable*, « comédie héroïque » de Loaisel-Tréogate, publiée en 1792, imite visiblement le *Château d'Otrante*.

De même, le *Vieux Baron Anglais* de Clara Reeve excita peu d'attention en France. Il ne fut traduit en français qu'en 1787, neuf ans après sa publication, sous le titre du *Vieux Baron Anglais ou les Revenants Vengés* (2). *L'Année littéraire* en donne une analyse et, sans accorder au livre beaucoup de mérite, le juge propre (comme le *Mercure de France* avait jugé le *Château d'Otrante*) à « faire passer une heure agréable ». L'auteur de ce roman, dit le critique, « connu déjà par une foule d'ouvrages agréables, semble, dans son avertissement, demander grâce pour les *Revenants* qu'il offre aux yeux du public. On aurait mauvaise grâce de refuser son présent et ses excuses... je vous avoue que je ne l'ai pas lu sans une sorte d'intérêt, et vous savez pourtant que je n'aime pas beaucoup les romans... Ces événements ne sont pas toujours bien digérés, bien

bassesse avec de la grandeur ; de la bouffonnerie avec du terrible ; c'est le chaos de la tragédie dans lequel il y a cent traits de lumière. » *Merc. de France*, mai 1769, pp. 134-135.

1. Nous trouvons une nouvelle édition sous le titre d'*Isabelle et Théodore*, roman traduit de l'anglais, Paris 1797, 2 vol. in-12°, et une autre en 2 vol. in-18°. L'année suivante une autre édition est citée dans le *Magasin Encyclopédique* sous le titre original, le *Château d'Otrante*, par M. Horace Walpole, histoire gothique, traduite par M. E. (Eidous) 1 vol. in-8°, Paris an VI.

2. Le *Vieux Baron Anglais ou les Revenants Vengés* « histoire gothique », imité de l'anglais de Mistress Clara Reeve, par M. D. L. P. [de Laplace] in-12°.

amenés, le style est souvent négligé et peu élégant ; à l'égard des revenants, des spectres, je ne sais trop que vous dire. Je vous dirai seulement que cet ouvrage m'a intéressé, m'a fait passer une heure agréable (1) ».

Le *Vieux Baron*, pas plus que le *Château d'Otrante*, n'exerça beaucoup d'influence immédiate. Juste avant que la grande vogue du genre éclatât avec la traduction des romans de Mrs Radcliffe et de Lewis, M^{me} de Genlis se sert dans ses *Chevaliers du cygne* d'une mise en scène médiévale et chevaleresque qui doit probablement quelque chose aux romans de Walpole et de Miss Reeve.

Le roman de M^{me} de Genlis parut en 1795. Deux ans plus tard le « roman terrifiant », dans toute sa frénésie, fit irruption en France et y eut un succès retentissant. Les premières traductions de Mrs Radcliffe furent celles des *Mystères d'Udolph* et de l'*Italien*, qui parurent toutes les deux en 1797, et la même année parut aussi une traduction du *Moine* de Lewis. Ces romans furent dévorés avidement. Les traductions des autres romans de Mrs Radcliffe suivirent rapidement, et les traducteurs zélés ne cessèrent pas de faire connaître en France les romans des disciples les plus humbles de cette école jusqu'au moment où le *Melmoth* de Maturin vint mettre le comble au fatras d'horreur. Les romanciers français ne se contentaient pas de traduire ; de leur côté aussi ils composèrent des œuvres qui égalaient en terreur et en frénésie celle de l'école anglaise. De plus, la popularité du genre était telle que beaucoup d'auteurs français, pour s'assurer plus de succès, donnèrent leurs romans comme des traductions des auteurs « noirs » les plus connus. Mrs Radcliffe, surtout après sa mort supposée en 1802, était souvent citée comme auteur d'une quantité d'ouvrages qui ont dû étonner

1. *Ann. litt.*, 1787, Vol. VI, pp. 22-29.

cette romancière si elle en a connu l'existence (1). Le public français semblait ne pas pouvoir se rassasier d'atrocités. Ce genre était venu juste au moment où le goût français était préparé pour le recevoir. L'on ne peut pas dire que le goût des horreurs fût entièrement nouveau en France ; déjà avant 1750, l'abbé Prévost avait composé de sombres romans tels que *Cleveland* (1732) et le *Doyen de Killerine* (1735) ; mais jamais jusque-là, il n'y eut un tel débordement d'extravagances, et une telle soif de sang et de mystère. La Révolution française en accoutumant le public aux scènes sanglantes et navrantes dans la vie réelle, avait avivé son goût pour de telles scènes dans la fiction. Les fades romans du sentiment ne pouvaient plus intéresser des âmes que rien n'étonnait plus. « Le fond national, l'imagination française, même en ce qu'elle a de plus fou, ne pouvait plus suffire aux besoins des âmes, aux besoins d'une génération issue de la tourmente révolutionnaire, et qui avait grandi au bruit du tocsin ou du canon sous une perpétuelle menace de mort. En fait d'émotions elle avait le droit d'être blasée et de se montrer difficile, il lui fallait des raffinements dans l'atroce (2). »

De plus, la révolution qui avait libéré le peuple, avait libéré aussi les esprits. Les anciennes traditions et les anciennes règles du classicisme étaient rompues ; on ne voulait plus souffrir d'entraves d'aucun genre. Les esprits inquiets ressentaient le besoin de la nouveauté. Ils voulaient à tout prix sortir de la voie ordinaire. Déjà, quelques années avant l'invasion du « noir » anglais, la littérature allemande, dans le *Goethe de Berlichingen* de Goethe, dans les *Brigands* de Schiller (3), et dans beau-

1. Pour la liste de ces supercheries littéraires, voir la *Bibliographie*.

2. André Le Breton : *Balzac*, p. 56

3. *Goethe* et *Les Brigands* parurent dans le *Nouveau théâtre allemand* de Friedel et Bonneville en 1792. Une nouvelle adaptation des *Brigands*, *Robert, chef de Brigands*, fut donnée par Lamartelière en 1792.

coup de drames noirs, avait présenté aux lecteurs français, des proscrits et des brigands que l'esprit révolutionnaire glorifiait et érigeait en héros. Il y avait même eu quelques romans de revenants allemands, tels que le *Petit Pierre* de Spiess, traduit en français en 1795. Mais *Petit Pierre* se rapproche tout autant des anciens contes de fées que des romans de revenants anglais. Il y a dans la description du petit nain et de la petite naine sa femme, plus de féerie que de surnaturel. Le roman « noir » anglais, au contraire, donnait au public français quelque chose que ni les terreurs réelles de la Révolution, ni la littérature allemande avec son « Sturm und Drang », ses crimes et ses brigands ne lui fournissaient ; c'est-à-dire, les vagues frissons d'une terreur qui n'était pas toujours bien consciente. Le roman « terrifiant » leur donnait beaucoup de terreurs réelles, le sang, le crime, les meurtres ; mais il suscita aussi une terreur plus subtile ; il conduisait ses lecteurs dans les régions inconnues du surnaturel et du merveilleux ; il faisait appel aux superstitions cachées dans l'âme, au désir de pénétrer les mystères du monde invisible, et de laisser derrière soi les banalités et les lieux communs de la vie ordinaire. Il n'est donc pas étonnant que les romans de Mrs Radcliffe aient captivé tout de suite le goût français. Il est possible aussi que la popularité des œuvres de la romancière anglaise ait été d'autant plus grande, que ses deux romans qui, les premiers, ont paru en français, furent justement ceux qui ont été en général le plus goûtés et qui contiennent le plus de mystères sombres et de tout ce qui caractérise le genre : *Les Mystères d'Udolphé* et *l'Italien*.

2° Le premier dut son introduction en France à M^{lle} de Chastenay (1), sur qui ils firent une si vive impression

1. *Les Mystères d'Udolphé*, traduit de l'anglais (par M^{lle} Victorine de Chastenay, revus par MM. Benoit et Desprès), Paris, Maradan, 1797, 4 vols in-12°

qu'elle crut se faire une réputation dans le monde des lettres en présentant ce roman aux lecteurs français. Plus tard dans ses *Mémoires* elle nous dit : « à cette époque (1797) je traduisis *Udolphe*, et l'idée de me faire un nom dans la république des lettres ranima toute mes facultés. Une traduction de roman anglais me semblait une assez belle chose ; *Udolphe* d'ailleurs me causait un ébranlement dans l'imagination dont ma raison n'a jamais pu me préserver. Ses terreurs d'un bruit sourd, d'une ombre prolongée, d'un effet fantastique enfin, m'atteignent encore comme un enfant et sans que j'en puisse trouver la cause... Le succès de mes *Mystères d'Udolphe* avait été rapide (1) ».

M^{lle} de Chastenay ne se flattait pas trop en parlant du succès de sa traduction. Si un critique peu indulgent considère l'original comme un « amas de faits sans liaison, de rencontres sans vraisemblance, de situations sans intérêt (2) », il est pourtant assez flatteur pour la traduction qui « est l'ouvrage d'une jeune personne intéressante, et qui joint à ses agréments personnels tout ce qu'un esprit aimable, élevé par la culture des Lettres, peut y ajouter de charmes. Elle est faite pour espérer des succès dans un genre plus difficile (3) ». Le même critique applaudit au but que Mrs Radcliffe s'est proposé, qui a été « de démontrer que le vice peut « quelquefois » affliger la vertu, mais que son triomphe est passager et son châtiment certain ; tandis que la vertu froissée par l'injustice, mais appuyée sur la patience, triomphe enfin de l'infortune (4) ». Mais, continue-t-il, « croit-on parvenir à fixer

et 6 vols in-18°. D'autres éditions de la même traduction parurent en 1808, 1810, 1840 et 1849, et une nouvelle traduction par Fournier parut en 1864, 2 vols in-12°.

1. *Mémoires*, t. I, pp. 299-305 édit. 1906.

2. *Mag. Enc.*, 1797, vol. 14, p. 529.

3. *Ibid.*, p. 529.

4. *Ibid.*, p. 529.

l'attention du lecteur ; ose-t-on se flatter d'intéresser son cœur... Non assurément, tout ce qui dépasse le possible idéal devient indifférent, pénible, fatigant même, le livre tombe des mains... c'est ce qui nous est arrivé (1) ».

En attendant, le public avait très bien accueilli ce genre nouveau, et d'autres traductions ne tardèrent pas à satisfaire au goût qui demandait une prolongation d'émotions vives. Deux traductions de l'*Italien* parurent presque en même temps, et peu après la publication des *Mystères d'Udolphe* ; l'une sous le titre de l'*Italien ou le Confessionnal des Pénitents Noirs* par A. M. (André Morellet) (2) et l'autre par Mary Gay Allard sous le titre *Eléonore de Rosalba ou le Confessionnal des Pénitents Noirs* (3).

La *Décade philosophique*, assez favorable à la nouveauté (4), prodigue des éloges à cette publication nouvelle. « Aimez-vous à laisser votre imagination errer au milieu des bois, des rochers..., demande le critique. Aimez-vous les scènes douces, mélancoliques ; les scènes terribles, déchirantes ? Lisez tous les romans d'Anne Radcliffe. Dans tous on reconnaît son genre, sa manière originale... Elle se plaît à raconter des événements qui semblent tenir du merveilleux ; mais... on voit avec plaisir qu'il n'y avait rien de surnaturel dans ces événements... Bien différente de quelques romanciers modernes, pour étonner l'âme du lecteur, elle n'insulte pas à sa raison... elle n'évoque pas les ombres et ne met pas en scène les dégoûtants spectres d'une femme « aux petits talons », ou d'une « nonne sanglante ». Elle sait

1. *Mag. Enc.*, 1797, p. 529.

2. L'*Italien ou le Confessionnal des Pénitents Noirs*, traduit de l'anglais par A. M. (Morellet). Paris, Denné, 1797, 3 vol. in-12° et 4 vol. in-18°. Une nouvelle édition, Paris, chez Maradan, 1819, 3 vol. in-12°.

3. *Eléonore de Rosalba ou le Confessionnal des Pénitents Noirs*, trad. en français par Mary Gay Allard. Paris, Lepetit, 1797, 7 vol. in-18°. Une nouvelle traduction de l'*Italien* parut en 1857, et deux autres éditions en 1863 et 1864.

4. L'attitude de la *Décade philosophique* varie, pourtant, selon les critiques. A côté de ces jugements favorables nous pouvons en trouver de sévères.

produire des impressions aussi fortes par de plus simples moyens (1). »

Le *Magasin Encyclopédique*, au contraire, très classique dans ses tendances, ne trouve presque rien à louer que l'œuvre des deux traducteurs, mais semble cependant faire quelques concessions au goût du moment. La traduction de Mary Gay Allard lui a paru « assez soignée, quoiqu'elle eût dû éviter quelques répétitions ; l'autre « faite par un littérateur aussi distingué que le citoyen Morellet ne peut manquer d'être bien accueillie (2) ». Quant à l'ouvrage d'Anne Radcliffe, il y remarque à peu près les mêmes défauts que dans les *Mystères d'Udolphe*. Le critique a trouvé cependant dans le nouveau roman de Mrs Radcliffe « un plan plus sage, une marche plus suivie... un intérêt plus soutenu, parce que les hors-d'œuvre sont moins fréquents ». Mais il blâme cette partie du livre qui concerne l'Inquisition et affirme que « tout cet appareil de terreurs, de tourments, de mystères n'existe pas, que les membres du Saint-Office sont des hommes instruits, aimables et humains, et que toute cette prétendue tyrannie dont on n'effraye plus que les petits enfants et les ignorants, se borne à la censure des livres (3) ».

L'année suivante, le même périodique, à l'apparition de la traduction de *Julia, ou les Souterrains du Château de Mazzini* (4), se déchaîne, non seulement contre

1. An V (1797), troisième trimestre, p. 541.

2. *Mag. Enc.*, 1797, vol. 15, p. 140. L'année suivante le même périodique « regrette beaucoup que le citoyen Morellet ait choisi pour distraire son âme de ses peines particulières le « confessionnal de Mrs Radcliffe ». » *Mag. Ency.* 1798, vol. 18, p. 85.

3. *Ibid.*, 1797, vol. 15, pp. 105-112.

4. *Julia ou les Souterrains du Château de Mazzini*, traduit de l'anglais sur la seconde édition par Moylin. Paris, Forget, 1798, 2 vol. in-12, avec gravures et musique, ou 2 vol. in-18°. Le traducteur, pour égayer les sombres tableaux qu'il présentait au public, fit graver une chanson bachique à la fin du second volume. Une autre édition parut chez Naradan. Paris, 1819, 2 vol. in-12°. Et le même, in-4°, avec vignette, 1858. G. Harvard. Une traduction nouvelle par Fournier, parut en 1867, in-8°.

ce roman médiocre — qui, à vrai dire, a très peu de mérite — mais contre le goût « noir » en général, et va jusqu'à nier le succès incontestable, en France, des romans de Mrs Radcliffe. « Si les frères bretons, demande le critique, s'amusent des sombres conceptions de cet auteur, comment ceux qui les transmettent peuvent-ils se persuader qu'elles produiront le même effet sur les frères français ? Le traducteur de *Julie* a très bien senti les défauts qu'on avait aperçus dans les autres productions de l'auteur et il nous apprend « qu'il s'est permis d'élaguer quelques épisodes, de raccourcir quelques longues descriptions (1) ; il aurait pu retrancher encore... sans qu'on lui en sût mauvais gré... (2). »

Le surnaturel expliqué de Mrs Radcliffe plut en général au goût français, et ce trait qui valut souvent à l'auteur de très sévères reproches de la part des critiques anglais fut souvent considéré comme un mérite de plus par l'esprit plus rationaliste des Français, et l'on trouvait que « délivrer les esprits crédules du besoin de croire aux prodiges est un but très philosophique (3) ». Cependant ces explications naturelles trouvèrent aussi en France des détracteurs. Parlant de l'*Italien*, le *Spectateur du Nord* loue l'habileté avec laquelle Mrs Radcliffe amène les situations palpitantes, l'art qu'elle déploie à peindre les paysages, tous les détails horribles des cachots de l'Inquisition, mais continue : « Quoi de plus froid que cette explication très longue et très embrouillée, par laquelle l'auteur veut

1. Cf. *Mag. Enc.*, 1861, vol. 35, p. 42.

« Ce qu'on écrit dans tous les genres, surtout en littérature, soit en Angleterre, soit en Allemagne, ne peut être transmis dans notre langue sans subir des corrections, des changements, des suppressions même nécessaires pour rendre les traductions supportables chez nous. Le travail du traducteur en devient plus difficile, puisqu'il doit corriger sans cesse, sans dénaturer l'original. »

2. *Mag. Enc.*, 1798, t. 18, pp. 360-361.

3. M. J. Chénier. *Tableau Historique de l'Etat et du Progrès de la Litt. Franç. depuis 1789*. Nouv. édit., 1828.

prouver à la fin du roman que tout est naturel dans ses miracles (1) ? » Ce même critique, parlant des romans de Mrs Radcliffe en général, avoue, presque malgré lui, l'intérêt que lui avait inspiré ce genre « à sensation », propre seulement à faire passer les loisirs, et dont il ne conteste nullement la grande popularité. « Il faut bien enfin, dit-il, parler de ces romans, tant vantés depuis un an, et recherchés, lus, dévorés avec une avidité qui est très flatteuse pour Mrs Radcliffe, si elle borne ses prétentions à se faire lire une fois... si nous n'avons laissé chacun de ces romans qu'après l'avoir achevé, c'est que nous avons trouvé dans cette lecture un intérêt qui nous a fortement attachés, et dont nous serions presque honteux si nous ne nous rappelions que La Fontaine a dit :

Et moi-même
Si Peau d'âne m'était conté,
J'y prendrais un plaisir extrême (2). »

En effet, la popularité des romans de Mrs Radcliffe était maintenant bien reconnue, et il était impossible de ne pas avouer l'influence, bonne ou mauvaise, que cette romancière avait déjà exercée sur la fiction française. On ne niait pas qu'elle eût « ajouté à la romancie un nouveau moyen d'émouvoir et d'intéresser, celui d'amener au plaisir par la terreur (3) ».

Le roman *noir*, en 1798, était déjà si bien connu, qu'il avait, pour ainsi dire, sa formule, et nous trouvons une recette des ingrédients qui entrent dans la composition de ce genre, et qui n'est pas, en vérité, par trop exagérée.

« Un vieux château dont la moitié est en ruines ;

1. *Spec. d. N.*, 1798, juin, t. 6, p. 325.

2. *Spect. d. N.*, 1798, mai, tome 5, p. 203-204.

3. *Merc. d. France*, le 30 floréal 1799, tome IV, p. 181.

« Un long corridor avec beaucoup de portes, dont plusieurs doivent être cachées ;

« Trois cadavres encore tout sanglants ;

« Trois squelettes bien emballés ;

« Une vieille femme pendue, avec quelques coups de poignard dans la gorge ;

« Des voleurs et bandits à discrétion ;

« Une dose suffisante de chuchottements, de gémissements étouffés et d'horrible fracas ;

« Tous ces ingrédients bien mêlés et partagés en trois portions ou volumes, donnent une excellente mixtion que tous ceux qui n'ont pas le sang noir pourront prendre dans leur bain immédiatement avant de se coucher. On en sentira le meilleur effet. *Probatum est* (1). »

Une année après la publication des premières traductions d'Anne Radcliffe, la vogue du « genre noir » égala, si elle ne dépassa pas, celle qu'avaient eue ces mêmes romans en Angleterre. La quantité énorme d'imitations et de traductions de tout ce qu'on pouvait trouver d'horrible dans la fiction anglaise le prouve suffisamment.

« C'est que le livre le plus extravagant est précisément le plus lu (2) », déclare le *Mercure de France* en 1799, et regrette en même temps « qu'on s'obstine à rejeter sur les Anglais la faute de nos plus minces littérateurs. Ne calomnions pas nos maîtres pour nous justifier ».

Il faut faire une distinction entre ces romanciers. « Les romans de cette Anne Radcliffe ne sont-ils pas conduits avec un art qui soutient la plus vive curiosité jusqu'à la dernière page ? » Après avoir loué avec enthousiasme les descriptions de Mrs Radcliffe, le critique continue : « Soyons juste, estimons ce qui est bon, et ne sachons même pas si un modèle intéressant a produit de mau-

1. *Spect. d. N.*, 1798, mai, t. 5, p. 205.

2. Le 10 pluviôse 1799, p. 16.

vaies copies. Ce n'est point la faute d'Anne Radcliffe (1). »

La première grande vogue d'Anne Radcliffe, comme du roman « terrifiant » en général, dura environ deux ans, de 1797 à 1799, puis s'éclipsa quelque temps. Lorsque son *Roman de la forêt*, traduit sous le titre la *Forêt ou l'Abbaye de Saint-Clair* (2), parut en 1800, il éveilla assez peu d'attention.

3^e Le *Moine* de Lewis qui parut la même année que les deux premières traductions de Mrs Radcliffe (1797) (3), fit en France, autant, sinon plus d'effet que celles-ci. Il ne serait pas tout à fait vrai de dire que les romans d'Anne Radcliffe ne plurent qu'au gros public ; elle eut des admirateurs plus cultivés. Mais en même temps, l'œuvre de Lewis eut un succès plus complet, car il fit appel, non seulement à l'imagination de la foule mais aussi à celle des connaisseurs en littérature. « La vogue, dit M. Fernand Baldensperger, bien que d'une nature assez pareille à celle de ces œuvres dans « la manière noire », semblait cependant de meilleur aloi ; elle s'explique en tout cas par des raisons plus complexes, et s'étendit à des classes de lecteurs plus réfléchis que le public ordinaire de l'auteur des *Mystères d'Udolphe*. Il y avait assurément dans cette histoire du P. Ambrosio, supérieur d'un couvent de Madrid,

1. *Mercure de France*, 1799, 10 pluviôse, pp. 16-17.

2. *La Forêt ou l'Abbaye de Saint-Clair*, trad. de l'Anglais par Soulès, Paris, Maradan, 1800, 2 vol. in-12°, et 3 vols in-18°. Le même, 1802, 1819, 2 vol. in-12°. Paris. Lecoq et Pougin 1831, 3 vol. in-12°. Traduction nouvelle par Fournier 1869, in-12°.

3. Le *Moine*, traduit de l'anglais de Lewis par Deschamps Deprez, Benoît, et Lamare, Paris, 1797, 4 vol. in-12°. Une autre traduction sous le titre le *Jacobin Espagnol ou Histoire du Moine Ambrosio et de la belle Antonia sa sœur*, roman trad. de l'anglais, parut à Paris, an VI. 4 vol. in-18°.

Le *Moine* traduit de l'anglais par l'abbé Morellet, Paris, Cadot, 1838 in-8°.

Le *Moine*, traduction nouvelle et entièrement conforme au texte de la première édition originale par Léon de Wailly, Paris, Delloye, 1840, 2 vol. in-18°, avec vignettes. Cette traduction est très supérieure à la première. Une autre édition et la dernière parut en 1849 in-4°.

qui, victime de son orgueil, se voue au diable, et roule de crime en crime, de parjure en inceste, et de rapt en assassinat, assez d'horreur, de mystères, de souterrains et de ruines pour satisfaire les prédilections d'une clientèle que l'accoutumance des scènes sanglantes de la Révolution paraît avoir rendue assez friande de terreurs romanesques. Les amateurs de littérature voluptueuse du Directoire pouvaient trouver leur compte en un livre qui avait valu à son auteur des poursuites devant les tribunaux. Il y avait plus. La sinistre destinée du moine Ambrosio semblait illustrer la thèse — souvent reprise par la littérature la plus grossière de la Révolution — de la difficulté du célibat ecclésiastique... Il n'était pas enfin, jusque cette Espagne de l'Inquisition, de superstition et de violences monacales, qui ne se trouvât d'accord avec une tradition qui, à travers tout le XVIII^e siècle, s'était continuée dans les écrits des philosophes (1). »

La grossièreté et l'immoralité du *Moine*, qui lui avaient valu tant de critiques défavorables en Angleterre, ne furent pas jugées, en effet, si sévèrement en France, où le goût moins puritain, passa sur ces défauts dans son admiration de la nouveauté du livre et de la force d'imagination déployée par l'auteur. A vrai dire, ces traits qui déplurent, même à ses admirateurs, en Angleterre, contribuèrent plutôt, à un certain degré, au succès du *Moine* en France. Le *Mercur de France*, très moderne dans ses sympathies, trouve que le *Moine* est « d'une monstruosité tout à fait originale, frappante même. Un sot ne crée pas d'extravagances semblables. Le fragment de la *Religieuse* de Diderot, est, sans doute, d'un plus grand mérite, on y observe l'observateur profond, mais le *Moine* dans son genre, n'en a pas moins son prix (2) ».

1. *Le moine de Lewis dans la littérature française* (*Journal of comp. lit.*, 1903).

2. 1799, 10 pluviôse, p. 16.

Un autre critique bienveillant trouve même que « ce roman a le mérite d'offrir une grande et effrayante leçon, le danger d'une première faute (1) ».

Tout en satisfaisant comme Mrs Radcliffe au goût du « noir », Lewis offrait en même temps tout autre chose ; moins de sentimentalité, plus de licence et de frénésie et un superbe dédain de toute explication naturelle. Ceux qui aimaient les horreurs, le sang, les extravagances de tous genres, les trouvaient en plus grande abondance dans le *Moine* que dans *Udolphe* ou l'*Italien*. « C'est un livre bien bizarre et bien extravagant que ce roman du *Moine*, dit un critique, histoires de voleurs, de sorciers, de revenants, du « Juif errant », des diables ; tout ce qu'on peut imaginer d'incroyable et de ridicule s'y trouve, et tout cela est attachant, se lit et se dévore de suite. » Deux choses étonnent le critique : « c'est que cet ouvrage soit anglais ; on le croirait fait en Espagne, ou en Italie, tant la race monacale y est bien dépeinte, et qu'il soit d'un jeune homme de vingt ans ; il annonce beaucoup d'expérience, et une connaissance profonde du cœur humain (2). »

L'influence que Mrs Radcliffe exerça sur la littérature française se montre surtout dans les traits caractéristiques qui distinguent tous ses romans, et qui deviennent les lieux communs du « genre noir » et du roman populaire : pittoresque, jeune fille persécutée, mystères, reconnaissances, sombres châteaux, longs corridors, etc. Mais le *Moine* apporta quelque chose de plus. Tout ce que Lewis avait glané dans ses lectures diverses, et introduit dans la littérature anglaise, il le soumit à ses lecteurs français. « Si bien que dans le *Moine*, on trouvait tout, imitation, originalité, poésie, contes de bonnes femmes, descriptions presque orientales dans un temps où l'Orient devenait à la mode ; les

1. *Spec. d. N.*, 1798, juin, t. 6, p. 331.

2. *Déc. Phil.*, 1797, 3^e trimestre, p. 290.

hommes de goût, à la lecture du *Moine*, reconnurent un grand écrivain ; le vulgaire dévora le roman et rendit grâce à l'écrivain qui lui rendit la sombre couleur, les mystérieuses fictions et les pages terribles de son amie Anne Radcliffe (1). »

« Il est beaucoup de passages du livre, déclare la *Décade Philosophique*, qu'on ne peut lire sans un frisson involontaire ; telle qu'une histoire de voleurs... telle que celle de la « Nonne sanglante » de Lindenberg... L'auteur semble avoir eu pour but d'effrayer comme Shakespeare, par des moyens surnaturels, par des songes, des sortilèges, des communications entre les vivants et les morts, entre les hommes et les êtres fantastiques ; tout cela est très impossible, très absurde ; et tout cela produit cependant de l'effet ; ces contes font frémir et intéressent fortement. On hausse ensuite les épaules de pitié ; mais c'est seulement quand on a quitté le livre (2). »

Les personnages de Lewis éveillent plus d'intérêt que ne le font, à quelques exceptions près, ceux de Mrs Radcliffe (3). « Deux des victimes du *Moine*, Agnès et Antonia, excitent vivement l'intérêt et la compassion (4). » « Le caractère du Moine est tracé avec force et avec vérité (5). » Sa chute « est assez bien graduée (6) ». Mathilde est « cette élégante et souple création, aimante, chaste et si corrompue et pleine d'audace ; une façon de Sganarelle en jupon que le diable s'est donnée (7). » La « nonne sanglante » saisit vivement l'imagination, c'est une réalité et non pas un pâle

1. Jules Janin : *Histoire de la littérature dramatique*, t. I, p. 44.

2. 1797, 3^e trimestre, p. 290.

3. Tel que Schedoni qui impressionna fortement l'imagination anglaise et française.

4. *Spec. d. N.*, 1798, juin, t. 6, p. 330.

5. *Déc. Phil.*, 1797, 3^e trimestre, p. 290.

6. *Spec. d. N.*, 1798, juin, t. 6, p. 330.

7. Jules Janin : *Histoire de la littérature dramatique*, t. I, p. 43.

fantôme, qui reparait pendant longtemps dans la littérature française. Tous ces caractères, qu'ils aient ou non des modèles, sont empreints d'originalité.

Les ballades de Lewis furent pour beaucoup dans le succès de son roman, et surtout dans son succès chez les lecteurs d'élite. Elles n'eurent pas d'influence immédiate sur la poésie, qui restait encore trop classique pour accueillir ces nouveaux ressorts d'intérêt et ces extravagances de style ; mais elles auront plus tard leur vogue et leurs imitateurs (1).

4° Comme on peut croire, un genre de fiction si extravagant et qui jouissait d'une si grande popularité ne manquait pas d'être en butte aux satires et aux parodies très nombreuses, d'autant plus qu'en quelques années le nombre de romans de spectres, de souterrains, de meurtres et de crimes de tous genres devint incroyable. Quelques-unes de ces parodies sont fort amusantes, et ont dû avoir autant de succès que les romans dont elles se moquaient. Telle est la *Nuit Anglaise*, dont le titre pourrait presque servir d'analyse à l'œuvre. *La Nuit Anglaise*, « ou aventures jadis un peu extraordinaires, mais aujourd'hui toutes simples et très communes de M. Dabaud, marchand de la rue Saint-Honoré à Paris, roman comme il y en a trop, traduit de l'arabe en iroquois, de l'iroquois en samoyède, du samoyède en hottentot, du hottentot en lapon, et du lapon en japon et en français ; par le R. S. Spectro Ruini, moine italien, avec ces épigraphes :

Voilà pourtant comme de rien

Un romancier fait quelque chose ! »

Vaudev. des Petits Savoyards.

« Aimez-vous des esprits ? on en a mis partout. »

Boileau. *Sat.*

1. *La Nuit Anglaise*, Paris, 1799, 2 vol., in-12°. L'auteur en était Bellin La Liborlière.

« Les esprits dont on nous fait peur
Sont les meilleurs gens du monde. »

Zémir et Agar.

« Deux volumes in-12°, se trouvent dans les ruines de Paluzzi, de Tivoli; dans les cavernes de Sainte-Claire, dans les abbayes de Grasville, de Saint-Clair, dans les Châteaux d'Udolphe, de Mortymore, de Montnoir, de Lindenberg; en un mot dans tous les endroits où il y a des revenants, des moines, des ruines, des bandits, des souterrains et une tour de l'ouest; et chez Charles Pougens, rue Thomas du Louvre, n° 246. »

Le héros de ce roman singulier est un certain M. Dabaud (anagramme de Badaud), marchand enrichi, demeurant rue Saint-Honoré. Il est un lecteur passionné des romans du jour, c'est-à-dire, des romans « frénétiques ». Un de ses amis qui veut le détourner de ces lectures, lui donne une drogue assoupissante. On le transporte, pendant qu'il dort, dans une vieille abbaye, où l'on a tout préparé pour la farce que l'on va jouer. Lorsque M. Dabaud se réveille, il voit sous un portique des moines, des portes secrètes, des poignards, des diables, des squelettes, tout ce qui sert à composer un roman dans le genre « noir ». L'auteur a copié les descriptions et les discours de M. Dabaud et des autres personnages, du *Moine*, des *Mystères d'Udolphe*, de l'*Italien*, de l'*Abbaye de Grasville*, etc.; tout est cité dans des notes par livres et par chapitres. Le dénouement que choisit l'auteur est le plus effrayant de tous ces romans : celui du *Moine*. Pour échapper à cette habitation de terreur, M. Dabaud doit signer un contrat avec le diable qui l'oblige à ne toucher de sa vie « aucun roman anglais, excepté ceux de Richardson, de Fielding, de Miss Bennett et des autres auteurs qui voudront les imiter ». M. Dabaud hésite à signer. « Dans ce moment, raconte l'auteur, on tira les verroux de la porte

extérieure ; le prisonnier distingua le bruit des chaînes, il entendit tomber la lourde barre... Poussé jusqu'à la frénésie, frémissant à l'approche de la mort, épouvanté par les menaces du démon... le misérable céda. Il signa le contrat fatal... Un moment (dit le diable) ; Renoncez-vous librement et absolument aux *Mystères d'Udolphe*, au *Moine*, à l'*Abbaye de Grasville*, aux *Souterrains de Mazzini*, au *Tombeau*, à la *Forêt*, au *Confessionnal des Pénitents noirs*, en un mot, à tous ces romans passés, présents et futurs, où il y aura des spectres, des ruines, des vieux châteaux, des bandits, de petites portes cachées, des poignards tachés de sang, des armoires secrètes et surtout une tour portant le nom de quelque ce puisse être des quatre points cardinaux? »

« Oui, j'y renonce. »

« Pour toujours? »

« Pour toujours »...

« L'esprit ne put s'empêcher de sourire ; il saisit M. Dabaud, au travers du corps, et tous deux furent enlevés au travers de la voûte (1). »

Lorsque M. Dabaud, victime de cette farce, revient à lui, il se retrouve dans un magnifique salon, entouré de tous ses amis.

Cette parodie eut beaucoup de succès, chez les détracteurs comme chez les amateurs du roman « noir ». Le périodique classique, le *Magasin Encyclopédique*, lui accorda les louanges qu'il avait refusées aux romans de Mrs Radcliffe et de Lewis. « *La Nuit Anglaise*, dit-il, est un ouvrage très original, très amusant, et qui, sans doute, aura beaucoup de lecteurs, car il sera lu également par les amateurs de spectres et de mystères et par les gens de bon goût ; les uns n'y verront qu'un tissu d'événements bizarres et extraordinaires qui flatteront autant leur goût que les radcliffades qui font leurs

1. *La Nuit Anglaise*, pp. 146-148.

délices, et les autres y trouveront une parodie fine et plaisante de ces ouvrages monstrueux que proscrira toujours la raison (1). »

Un pot sans couvercle et rien dedans, ou les mystères de la rue de la lune ; « histoire merveilleuse et véritable, traduite du français en langue vulgaire, par Louis Randol » ; qui parut la même année que la *Nuit anglaise*, fut écrit également pour tourner en ridicule le goût du « noir ». « L'ouvrage, dit le *Mercure de France* n'est pas si mauvais qu'on pourrait le croire ; il y a même longtemps que l'on n'en avait donné un aussi original (2). » Dans la première scène du roman c'est l'auteur lui-même qui parle : « Heureux, dit-il, l'écrivain qui d'avance a placé son lecteur dans un vieux château ruiné... Une souris qui trotte semble un monstre terrible ; le bourdonnement d'une mouche porte à nos oreilles le funèbre murmure des spectres et des fantômes. Heureuse « Anne Radcliffe », cent fois heureuse de t'être approprié ces sublimes moyens en les rebattant au point que la plume la plus disposée au plagiat n'oserait les employer après toi, si l'on ne savait que, pour de si belles choses, le public ne connaît point de satiété. »

5° Vers 1800, on peut remarquer un certain changement dans le goût du public. Les horreurs, très populaires encore sur le théâtre, paraissaient, pour le moment, moins fréquemment dans les romans. De 1797 à 1799, les productions dans ce genre étaient innombrables. A partir du règne de Napoléon, au contraire, la popularité de toute cette littérature « frénétique » diminua à un certain degré ; le classicisme ou le faux classicisme revint en faveur, et pendant tout le Consulat et l'Empire, aucun écrivain anglais romantique — à l'exception

1 1799, vol. 25, pp. 261-262.

2. Le 10 Germinal, 1799, p. 19.

d'Ossian, qui fut un des auteurs favoris de Napoléon, — n'eut un succès marqué. Non seulement le roman de terreur, mais le roman en général semble subir un déclin au commencement du xix^e siècle.

Cependant le roman « noir » quoiqu'il n'exercât plus son attrait irrésistible, se traînait un peu languissamment à travers cette période, prêt à relever la tête lorsque le romantisme remettra en faveur toutes les émotions fortes. Vers 1814, les ombres commencent à se montrer de nouveau avec quelque sécurité, mais c'est en 1819, que nous verrons éclater la nouvelle vogue de la fiction « terrifiante ».

Pendant cette époque de déclin nous trouvons encore d'assez nombreuses critiques sur le genre pour nous assurer que les terreurs n'ont pas cessé de se glisser dans la littérature. Comme à son apparition ce genre rencontre ses partisans et ses adversaires; mais la satire domine (1). Ecrivain « sur la plupart des romans anglais de ces derniers temps », le *Journal de Paris* (du 22 ventôse 1802), demande « comment se passer maintenant d'apparitions effrayantes ou consolantes, d'ombres, de fantômes, de spectres, de larves, etc. ? Le diable lui-même, tout diable qu'il est, ne manque pas d'avoir son utilité... Mais ce que nous recommandons le plus à tout artiste qui voudra se livrer à la fabrique des romans anglais, c'est d'étudier un genre particulier d'architecture qui doit servir de base à ses sortes de travaux, sans quoi l'entrepreneur n'aura fait que des châteaux en Espagne. Apprenez donc, avant tout, à creuser des canaux, à projeter des voûtes, à établir jusqu'à trois ou quatre étages de cachots, et à les lier par un labyrinthe de chemins couverts... Joignez-y, si vous voulez, des squelettes, qui, au moindre vent, à la moindre approche, avertiront de leur présence par le cliquetis de leurs os...

1. Les critiques du genre « noir », au lieu d'occuper une grande place dans les périodiques, n'y reparaissent plus que de temps en temps.

Voilà, pourtant, le genre actuellement régnant chez nos soi-disant rivaux ; on dirait qu'ils nous envoient ces productions bâtardees pour corrompre le goût de notre nouvel essaim de littérateurs ».

A peu près la même note se retrouve dix ans plus tard dans l'*Almanach des Muses*, qui enseigne « l'art de composer des Romans dans le goût du jour ».

« Voulez-vous composer un Roman bien tragique,
Qui passe de nos jours pour un chef-d'œuvre unique ?
Dans un lieu bien désert, inculte, inhabité,
Peignez un vieux château, tombant de vétusté.
Que de longs corridors, régnant dans son enceinte
Y forment un dédale, un obscur labyrinthe ;
Que la triste chouette, au milieu des débris,
Y fasse retentir ses misérables cris.
De cent portes de fer que la chute effroyable
Y produise un vacarme, un grabuge du diable.
Ajoutez à cela, des souterrains voûtés,
Humides, ténébreux, surtout ensanglantés,
Des cadavres épars, des ossements sans nombre,

.....
Maintenant choisissez une nuit bien obscure,
Qu'aux éclats de la foudre unissant leur murmure,
Les vents avec fureur rugissent dans les airs ;

.....
Surtout ne craignez point de paraître bizarre,
Soyez certain qu'alors votre livre plaira,
Et que de main en main on se l'arrachera (1). »

De telles satires ne sont pas rares dans l'*Almanach des Muses* qui, un peu plus tard, ne dédaignera pas de publier lui-même des poésies dont la terreur surnaturelle et la magie fourniront le fond. Il en est encore à se moquer des frissons superstitieux en 1814, lorsqu'il conte « l'effrayante histoire ».

1. *Alm. des M.*, 1810, pp. 113-116 par Boutroux de Montargis.

« D'un fait réel, non controuvé ;
 D'un fait que j'aurais peine à croire,
 S'il n'était à moi-même arrivé.
 Inspire mon génie, illustre romancière,
 Formidable Radcliffe, honneur de l'Angleterre !
 Viens me prêter tes pinceaux effrayants,
 Tes bruits aériens, tes spectres gémissants,
 Tes bois silencieux, tes nuits, tes clairs de lune.
 Simple aventure est trop commune
 Pour contenter tes sombres amateurs.
 C'est du noir qu'il leur faut, de l'effroi, du terrible.

.

Lisez ces ténébreux romans
 Dont je retrace ici l'image :
 Des cavernes, des bois, des spectres, des géants,
 Durant tout le cours de l'ouvrage
 Font pâlir de frayeur : et, quand on est au bout,
 Que rencontre-t-on ? rien du tout (1). »

A travers toutes les vicissitudes du genre de terreur, les noms des grands maîtres ne sont pas oubliés. On ne fait pas toujours à Mrs Radcliffe l'injustice de la classer parmi la tourbe d'écrivailleurs frénétiques. Elle « a racheté, dit un critique, les défauts du genre par le mérite de l'exécution littéraire, comme ces peintres qui, sur un sujet facilement conçu, prodiguent les richesses de leurs pinceaux (2) ».

Il en est de même en ce qui concerne l'auteur du *Moine*. Parlant de la traduction d'une des œuvres de Lewis (3) en 1810, R. J. Durdent ne croit pas exagérer en disant « qu'il est peu de noms plus célèbres que celui de M. Lewis dans la carrière du roman ; le *Moine* est incontestablement une des productions les plus piquantes, et même les plus intéressantes qui aient paru

1. Famin, *Alm. des M.*, 1814, pp. sol. 4.

2. Boissonade : *Critique littéraire sous le Premier Empire*, p. 90.

3. Il s'agit de la traduction en français, par Durdent, des *Orphelins de Wurtemberg*, roman que Lewis avait traduit de l'allemand.

en ce genre... on ne peut se refuser à reconnaître en lui une sorte de mérite dont il est bien plus redevable à son auteur qu'au choix du sujet qui eût été, au contraire, un écueil funeste pour la plupart des romanciers (1) ».

Lorsque le roman « terrifiant » anglais fit irruption dans la littérature française, son influence se fit sentir de plusieurs manières. Il laissa d'abord son empreinte sur l'œuvre des romanciers qui écrivaient déjà, tels que M^{me} de Genlis ; il évoqua ensuite une multitude de romans « noirs », sans valeur, dont les auteurs furent, pour la plupart, des inconnus, et qui égalaient en frénésie leurs modèles anglais. Cette veine fut exploitée avec plus ou moins de succès pendant plus d'un quart de siècle par une foule d'auteurs, dont les noms sont presque tous oubliés aujourd'hui, et méritent de l'être. Le roman anglais influença, et pour toujours, le mélodrame et le roman populaire, qui, à cette époque commençait à évoluer avec Ducray-Duminil comme l'un de ses fondateurs principaux, et qui plus tard, entre les mains de Sue et de Dumas père deviendra le roman « feuilleton ». Finalement il aura sa part dans le développement de beaucoup d'écrivains de la génération suivante et d'un certain nombre de romantiques dont l'œuvre porte les traces des lectures de jeunesse.

1. *Jour. de P.*, 10 janvier 1810.

LA PREMIÈRE EMPREINTE DU GENRE « NOIR » EN FRANCE

I

1° Nous pouvons distinguer, dans les fortunes du roman « terrifiant » en France, trois étapes différentes : Une première vogue qui dure de 1797 à 1802 ou 1803 environ ; une période de déclin entre 1803 à 1816, et enfin une seconde vogue de plus longue durée et de meilleur aloi, qui commença vers 1815, et qui persiste d'une façon plus ou moins apparente pendant toute l'époque romantique.

La première période de l'école de terreur est remarquable par une absence presque complète de valeur littéraire. A la fin du XVIII^e siècle les imitateurs d'Anne Radcliffe et de Lewis voulurent avant tout faire de la littérature mercantile. Voyant que le goût du moment était pour les horreurs et pour les scènes outrées, ils en donnèrent en abondance à leurs lecteurs. Dans le roman comme sur le théâtre, les spectres, les mystères et les crimes pullulent. Les disciples du « noir » ne se soucièrent d'apporter à leurs ouvrages ni style, ni originalité. Leur but fut uniquement de faire frissonner leurs lecteurs.

Il serait impossible de faire l'histoire du roman « terrifiant » français de la fin du XVIII^e siècle (1). Les

1. Pour une liste de ces romans cités par Pigoreau dans sa *Petite Bibliographie Romancière* et dans le *Dictionnaire des Romans* de Marc voir la Bibliographie : *Romans Noirs*.

romanciers pour la plupart reproduisent, avec une monotonie fastidieuse, les mystères et le surnaturel expliqué d'Anne Radcliffe, ou les terreurs plus extravagantes et plus grossières de Lewis. Ils utilisent aussi les traits qui caractérisent l'œuvre de leurs modèles. Des orphelins et des orphelines de naissance mystérieuse, des tyrans cruels et des victimes persécutées leurs étaient indispensables. Il leur fallait aussi des forêts profondes, de vieux châteaux avec leurs longs corridors, leurs ailes hantées et leur « tour du Nord ». Mais chez eux le décor « gothique » était un décor de convention pur et simple. Ils n'avaient aucun amour véritable pour le moyen âge, et n'essayaient pas de donner de la vérité historique à leurs romans.

Parmi les écrivains très nombreux et aujourd'hui entièrement oubliés, qui à cette époque inondaient la littérature de leurs cris d'épouvante et de mort, on peut citer M^{me} Mérard de Saint-Just, romancière très féconde qui attendrissait le public dans le *Château noir* ou les *Souffrances de la jeune Ophelle* (1799). 1 vol. in-12^o) et dans beaucoup d'autres romans de même nature.

De même M^{me} de Bournon Mallarme, qui avait commencé vers 1780 à composer des romans sentimentaux se laissa entraîner par le goût du « noir » et offrit à ses lecteurs en 1800 *Miralba chef de Brigands*. De 1800 à 1820, elle préconisa de nouveau le roman sentimental, mais en 1820, elle tourna son attention encore une fois, vers les vieilles ruines, les brigands et les châteaux gothiques.

Mauguenet, membre de l'Académie de Turin et du Lycée des Arts, auteur de plusieurs comédies, se ressentit dans ses romans du goût de l'époque, et produisit entre autres : *Delphine ou le Spectre amoureux*, en 1797 (2 vol. in-12^o) ; et beaucoup plus tard, lorsque la vogue du roman noir commence à revenir, *Angélique*

et *Valmar, ou la Morte Vivante* 1815 (3 vol. in-12°).

De Faverolle publia un grand nombre de romans dans la manière « noire », dans la composition desquels il fut probablement aidé par sa sœur M^{me} de Guénard, baronne de Méré (1). Tels sont *Les Capucins ou le Secret du Cabinet noir* 1801 (2 vol. in-12°), *l'Aventure de Mercœur ou le Secret impénétrable*, etc.

Le Fantôme vivant de Boullault (1801), qui reproduit les terreurs surnaturelles et l'heureux éclaircissement des romans de Mrs Radcliffe, est caractéristique du genre. Quelques lignes suffiront à donner une idée du ridicule et de la nullité de ce roman, et de ces romans en général.

« Ici la porte de la chapelle s'entr'ouvre ; une femme vêtue de blanc paraît. Dès qu'elle aperçut Mainfredi, voici le langage qu'elle tint, ou plutôt je vais retracer la scène telle qu'elle se passa (la femme vêtue de blanc) : Le voilà — (Mainfredi). Ma fermeté m'abandonne. — Il paraît abattu. — J'éprouve un saisissement surnaturel. — O mon dieu ! exauce mes vœux. — Mon imagination est frappée de mille fantômes effrayants. Adelina ! — Mon ami ! — Qu'entends-je ! — C'est elle. — Quels accents ! — C'est ton époux. — La terreur m'égare-t-elle à tel point... (il détourne les yeux). Dieu ! Rassure-toi. — Ce n'est point une illusion... l'ombre de mon épouse ! Désabuse-toi. Adelina s'avavançait à mesure que Mainfredi s'éloignait, épouvanté, de la porte de la chapelle, il s'écriait : Ciel ! elle me poursuit ! — Laisse-moi te presser sur mon cœur, reprit Adelina. Ici le comte pe Mainfredi tomba anéanti (1). »

2° A côté des imitations extravagantes et ridicules du roman « noir » anglais nous trouvons une autre influence exercée à la même époque sur la fiction française par

1. Quérard attribue tous ces romans à M^{me} Guénard de Méré, qui les aurait écrits sous le pseudonyme de Faverolle.

l'école de terreur, et qui consiste non pas dans une adaptation fidèle des horreurs et des thèmes surnaturels des modèles anglais, mais plutôt dans une utilisation des traits qui caractérisent ceux-ci. Nous parlons de l'influence de l'école « noire » sur le roman populaire. Ce genre, né à la fin du XVIII^e siècle, se divise, dès le commencement, en deux courants : d'une part le roman bouffon et souvent licencieux dont le principal exposant est Pigault-Lebrun ; de l'autre le roman sentimental, dont la tendance était le plus souvent morale, le dénouement amenant en général la punition du crime et la récompense de la vertu, tel que nous le présente Ducray-Duminil.

Sur le côté bouffon du roman populaire le roman « terrifiant » paraît avoir laissé peu de traces. Pigault-Lebrun, il est vrai, faisait bien entrer de temps en temps dans ses romans, quelque scène d'horreur, quelque spectre à faire rire, mais de telles bouffonneries ne sont pas rares dans les romans antérieurs, et l'influence exercée sur lui par l'école de terreur est insignifiante. Il en est tout le contraire en ce qui concerne François Guillaume Ducray-Duminil. Celui-ci commença sa carrière de romancier en copiant Berquin et écrivit de petits ouvrages pour la jeunesse. Mais la lecture des auteurs allemands et anglais lui inspira de nouvelles idées et il s'appliqua à terrifier et à émouvoir les grandes personnes. Il s'appropriä les ressorts des romanciers de terreur, surtout ceux dont Mrs Radcliffe avait tiré le plus grand parti : mystères expliqués, surnaturel supposé, cavernes, forêts et caractères émouvants. Pendant environ vingt années il s'occupä à composer des romans qui donnèrent des frissons de joie et de terreur aux petits boutiquiers, aux portières et aux grisettes.

Ses romans furent souvent réimprimés et traduits en plusieurs langues, et un grand nombre fournirent des sujets de pièces de théâtre. De ses ouvrages les plus

connus sont : *Victor ou l'Enfant de la Forêt* (1796, 4 vol. in-12), *Cœlina ou l'Enfant du Mystère* (1798, 4 vol. in-12), *Les Petits Orphelins du Hameau* (1800, 4 vol. in-12), *Elmonde ou la Fille de l'Hospice* (1805, 5 vol. in-12), etc.

Il est peu probable que Ducray-Duminil, qui n'aurait pu lire Anne Radcliffe qu'en anglais avant 1797, ait subi son influence en écrivant son *Victor*. Ce roman renferme, il est vrai, des mystères, des terreurs, mais les brigands y jouent un rôle beaucoup plus important que les spectres. Il pourrait aussi bien être inspiré par la littérature allemande de brigands que par l'école anglaise.

Il n'en est pas de même dans le roman qui suit, *Cœlina ou l'Enfant du Mystère*. Les œuvres de Lewis et de Mrs Radcliffe venaient de faire irruption dans la littérature française, et Ducray ne manqua pas de suivre le courant général.

Cœlina est une malheureuse jeune fille dont la naissance est enveloppée de mystère et qui, il est à peine nécessaire de le dire, doit subir tous les malheurs et toutes les persécutions imaginables, avant de pouvoir épouser son fiancé fidèle. Celui-ci, de son côté, hasarde tout, vie et fortune, dans la défense de celle qu'il aime. Tous les personnages indispensables jouent leur rôle dans le roman, depuis le noir scélérat jusqu'aux domestiques bavards et crédules. De même, des bruits inexplicables, des apparitions mystérieuses et de sourds gémissements n'y manquent pas ; mais l'auteur a soin comme Mrs Radcliffe de tout expliquer à la fin. Les passages dans lesquels l'auteur raconte les aventures de Cœlina dans les souterrains où sa mère est emprisonnée, sont de bons exemples du style de Duminil. Un soir, écrit-il, « comme elle est livrée à ses réflexions, un bruit singulier frappe ses sens effrayés : ce bruit fait l'effet d'un cor qui donnerait un son lent et traînant. Elle écoute ; le bruit cesse... Elle écoute encore ; ce

son plaintif et douloureux se prolonge, et vient frapper plus fortement son oreille attentive. Cœlina sent la frayeur glacer son âme (1) ». Et ailleurs nous lisons : « Les voilà tous deux dans l'obscurité la plus profonde, égarés dans les routes tortueuses de ces vastes souterrains, effrayés encore par le bruit singulier qu'ils entendent et qui semble se rapprocher d'eux... ces sons lugubres... ressemblent parfaitement, mais bien plus fort, aux soupirs douloureux que jette un moribond qui va quitter la vie (2). » Cependant ils s'avancent toujours et ils « aperçoivent de loin une espèce de fantôme qui se sauve en agitant dans chacune de ses mains les torches qu'il vient de leur voler... Ils arrivent près du fantôme et distinguent enfin une femme vêtue d'une espèce de drap blanc, et dont le malheur a flétri les traits. L'inconnue se précipite aux pieds de Cœlina en versant un torrent de larmes (3) ».

L'Enfant du Mystère eut tout de suite un succès retentissant, et fut, dans la suite, réimprimé au moins vingt fois. Quoique beaucoup moins gothique que ses modèles, le roman avait néanmoins de quoi plaire aux amateurs du mystérieux.

Dans *Paul, ou la ferme abandonnée*, autre émanation de l'imagination « noire », la mise en scène est plus romanesque. Un vieux château gothique, à moitié ruiné, avec ses longs corridors inhabités où l'on entend des pas mystérieux, des souterrains où l'on n'ose pas pénétrer, des histoires de revenants qui se promènent sur la plate-forme du château, un flambeau à la main. Enfin, tout ce qu'il faut pour compléter la formule d'une histoire à faire frissonner.

Les autres romans de Ducray-Duminil ont à peu près

1. *Cœlina*, vol. III, p. 97.

2. *Ibid*, vol. III, pp. 234-236.

3. *Cœlina* : vol. IV, pp. 93-95. Cf. La malheureuse femme du marquis de Mazzini dans le *Sicilien*.

les mêmes caractéristiques. Il y a des bienfaiteurs et des défenseurs mystérieux, des mystères et des enlèvements, des caveaux cachés dans lesquels l'on entend des bruits sourds et incompréhensibles, et plus ou moins de terreur superstitieuse.

D'ailleurs, le surnaturel ne joue chez Ducray qu'un rôle secondaire. Les manifestations mystérieuses ne sont que des incidents passagers, et ne forment pas le thème de ses récits. Il laisse entrer dans ses romans la terreur superstitieuse, mais il la borne presque toujours aux domestiques et aux gens du peuple, et n'en parle en général que comme de quelque chose qui prête au ridicule. C'est là un trait qui révèle bien chez lui l'esprit rationaliste de sa race et de son époque. Il est vrai qu'il affectionne beaucoup les mystères, mais il ne les ménage pas avec la même habileté que son modèle Mrs Radcliffe. Il n'avait pas non plus le talent qu'avait celle-ci de créer une atmosphère pittoresque. Sa mise en scène est le plus souvent moderne, ordinaire, rarement gothique ; celle de Mrs Radcliffe est sinon gothique, au moins romanesque. Les vagues terreurs, les sous-entendus subtils qui constituent le fond de l'œuvre de la romancière sont absents chez Ducray-Duminil. Il réussissait à créer la terreur, mais il ne captivait pas le goût de la même classe de lecteurs que celle à laquelle son précurseur anglais faisait appel. Les romans de Ducray-Duminil, malgré leur donnée dramatique de mystère et de crime, sont vraiment des romans bourgeois et sentent bien l'âge démocratique où il vivait. Avec les mêmes ressorts les deux auteurs sont arrivés à des résultats différents. Chez l'un, le sentiment du « romantisme », de la poésie manquait entièrement ; chez l'autre, ce sentiment était prédominant. Ducray-Duminil est un des fondateurs du roman populaire. Mrs Radcliffe peut se placer parmi les avant-coureurs du romantisme.

Le *Mercur de France*, tout en parlant assez favorablement de *Cœlina*, met en contraste la manière de son auteur avec celle de la romancière anglaise. « Cet ouvrage, dit le critique, est digne de tous ceux qu'il a donnés ; digne surtout d'être mis à côté de *Victor*. Nous invitons seulement l'auteur à mieux ménager les « grandes aventures » de ses héros. Les grandes aventures sont fort faciles à imaginer ; mais le grand art est de les disposer ; dans ce genre les *Mystères d'Udolphé* sont, jusqu'à présent, le premier ouvrage, et je n'ai pas vu qu'aucun français ait encore fait une copie passable du modèle anglais (1). »

Ducray ne se rapprochait pas davantage des autres auteurs anglais de cette école, car il était encore plus loin du surnaturel pur et des horreurs exagérées de Walpole et de Lewis qu'il ne l'était du mécanisme plus atténué d'Anne Radcliffe. Les mystères expliqués de cette dernière eurent pour lui un plus grand attrait que les spectres et les démons de ses prédécesseurs et de ses imitateurs.

La vogue des romans de Ducray-Duminil dura longtemps ; « pendant le Consulat, le Premier Empire et les deux Restaurations, dit M. Philibert Audebrand, les générations survenantes y ont suspendu leur attention avec le même empressement : *Cœlina ou l'Enfant du Mystère* n'a pas été tiré à moins de 1.200.000 exemplaires ».

Même des invraisemblances n'étaient pas pour déplaire aux lecteurs du romancier populaire qui voulaient à tout prix recevoir de fortes émotions d'étonnement et de terreur. « Qu'importe qu'il n'eut ni goût, ni esprit, ni style, qu'il opposât « les flambeaux de l'hymen » aux « torches de la discorde »... Il savait interrompre ses narrations à l'endroit le plus palpitant pour ne les

1. Le 20 pluviôse 1798, p. 105.

2. *Romanciers et Viveurs au XIX^e siècle*, p. 6.

reprendre et ne les achever que cinquante ou soixante pages plus loin... Comme décor et comme action, sous leur forme primitive, le *Victor* et la *Cœlina* de Ducray-Duminil étaient de purs mélodrames auxquels il ne manquait que le trémolo d'orchestre (1). »

Sous le rapport de la morale aussi on n'a rien à lui reprocher ; et ce trait ajouta à son succès, car à cette époque la justice était à la mode, et l'âme sensible de la foule voulait voir le triomphe éclatant de l'opprimé et la chute de l'opprimeur.

Les romans de Ducray-Duminil eurent une influence immédiate sur la littérature, ils eurent une foule d'imitateurs, romanciers et dramaturges. *Cœlina* fournit à Pixérécourt le sujet de la pièce qui assura le succès du mélodrame. Les *Petits Orphelins du Hameau* qui émurent pendant tant d'années les cœurs du poulailleur furent les ancêtres des *Deux Gosses* et des œuvres analogues ; et le roman populaire en général porte encore des traces de ses premières leçons puisées à l'école de l'auteur de *Cœlina*. Ducray-Duminil perpétua ainsi les traditions d'Anne Radcliffe d'une façon plus durable, quoique beaucoup plus modérée que les romanciers « frénétiques », ses contemporains.

3° A la fin du XVIII^e siècle on remarque, il est vrai, les traces de l'influence « noire » presque exclusivement chez les écrivains populaires. Cependant, dès le début, une romancière d'une autre envergure montra une tendance à se servir de quelques apports de l'école de terreur. Félicité Ducret, comtesse de Genlis, commença à écrire presque vingt ans avant l'apparition du roman « noir » en France. Ecrivant surtout pour la jeunesse, elle produisit pourtant quelques romans d'un caractère plus ambitieux et qui accusent en général un goût pour

1. André Le Breton : *Le Roman Français au XIX^e siècle*, pp. 87-88.

les teintes sombres. Dans ses romans on trouve, même avant la publication des romans de Mrs Radcliffe, des récits de souterrains profonds où de malheureuses femmes sont emprisonnées par un tyran cruel (1). Elle prétendit inaugurer en France le roman historique et dans ses *Chevaliers du Cygne*, publiés en 1795, deux ans avant la grande vogue en France du roman « frénétique », elle fit un effort conscient pour ressusciter le moyen âge. Il est possible qu'en écrivant ce roman — récit interminable, rempli d'intrigues nombreuses et d'exploits chevaleresques — M^{me} de Genlis ait subi l'influence d'Horace Walpole et peut-être aussi celle de Clara Reeve. En tout cas elle avait été en Angleterre et connaissait personnellement Walpole. Il est donc très probable qu'elle avait lu son roman (2). Mais elle n'était jamais disposée à avouer ses emprunts, et préférait se poser en initiatrice plutôt qu'en imitatrice. Elle paraît avoir connu non seulement la littérature anglaise, mais aussi la littérature allemande, car un des incidents les plus frappants des *Chevaliers* c'est-à-dire celui des « petits talons » (3), nom que M^{me} de Genlis avait donné d'abord à son roman, a pu avoir son origine dans la

1. Voir *Adèle et Théodore* (1782).

2. « M. Walpole me donna à déjeuner dans son prieuré gothique. » *Mémoires* de M^{me} de Genlis, p. 242. M^{me} de Genlis ne donne pas la date de sa visite en Angleterre. Elle dit seulement qu'elle y est allée peu avant la Révolution.

3. Deux amis voyageant ensemble vinrent passer la nuit dans une auberge. Isambard entendit le soir des bruits mystérieux dans la chambre de son ami. Il distingua le bruit léger que font, sur un plancher de bois, des petits talons de femme. Un instant après, la voix la plus douce prononça ces paroles : « Olivier !... C'est en vain que tu veux me fuir ; je te suivrai partout. » Une autre nuit Isambard « entendit que celle qu'il supposait être Armoslède quittait le lit d'Olivier et désirant vivement la voir, il regarda avec attention dans la chambre... Mais qui pourrait exprimer le saisissement et l'horreur qu'il éprouva à l'aspect terrible du tableau surprenant qui frappa ses regards ! Il vit un affreux squelette ensanglanté, qui s'éloignait avec lenteur en gémissant sourdement, et en laissant sur son passage de longues traces de sang, et qui s'évanouit dans les airs lorsqu'il eut traversé la chambre ». *Chevaliers du Cygne*, 1^{re} édit., vol. I, ch. VI, p. 41, et ch. VII, pp. 60-62.

fameuse légende allemande de la « nonne sanglante » (1). M^{me} de Genlis ne parle pas de cette source étrangère ; elle veut au contraire faire croire à ses lecteurs que c'est elle qui a créé ce genre de roman « à spectre ».

M^{me} de Genlis fait preuve aussi d'un goût pour le « noir » et le terrible dans les récits qu'elle écrivit pour la *Nouvelle Bibliothèque des Romans*, tels que le *Cimetière de Bury* et le *Comte de Kolmeras*. Ses critiques des romans anglais publiées dans ce même recueil, sont également très favorables au genre « terrifiant ».

4° L'influence exercée par le roman « noir » anglais sur le théâtre français ne fut pas moins immédiate que sur le roman. Il y trouva même un terrain mieux préparé pour recevoir son empreinte. Depuis assez longtemps déjà le goût du sombre s'était montré sur la scène, amené là en partie par l'influence des drames anglais. Déjà en 1776, Cubières, dans sa *Manie des Drames sombres*, proteste contre ce goût de l'horrible et de la mort (2). Malgré cette tendance à choisir des thèmes lugubres, le genre « terrifiant » paraît avoir laissé très

1. Lewis avait été accusé d'avoir tiré l'incident de la « nonne sanglante » de celui de l'apparition de M^{me} de Genlis. Il s'est défendu en supposant que M^{me} de Genlis avait puisé à la même source que lui. « Il y a certainement, dit-il, une très grande ressemblance entre quelques parties du récit de la « nonne sanglante » et celui de l'apparition des *Chevaliers du Cygne*. Je peux seulement l'expliquer en supposant que M^{me} de Genlis avait entendu en Allemagne la même tradition dont je me suis servi. Il est certain en tout cas que le *Moine* était déjà sous presse lorsque j'ai lu pour la première fois les *Chevaliers du Cygne*. » Note écrite au crayon sur l'édition du *Moine* de 1796, p. 122, vol. II, à la fin de la « nonne sanglante ». Quelques critiques ont accusé M^{me} de Genlis d'avoir pillé Lewis, mais une telle supposition est impossible, puisque les *Chevaliers du Cygne* ont paru avant le *Moine*.

2. « J'ai dit, écrit-il dans sa préface à une femme sensible, que j'aimais les drames attendrissants. Mais je n'ai point voulu parler de ces farces sépulcrales, où, pour me servir d'une expression de Voltaire, « on joue à la boule avec des têtes de mort » ; où des fossoyeurs de cimetière font de froides plaisanteries sur les crânes de leurs aïeux ; où l'on voit des spectres, des revenants encore couverts du drap mortuaire, venir faire des discours pathétiques aux assistants ; où l'on prodigue des échafauds, les cercueils, les potences, les coupes empoisonnées, et mille autres ressorts puérils de la terreur qui ne parlent qu'aux yeux et ne disent rien à l'âme. Tout cet attirail

peu d'empreintes sur le théâtre avant l'apparition des œuvres de Mrs Radcliffe et de Lewis (1).

Les romans de Walpole et de Clara Reeve ne firent pas plus d'impression sur le théâtre que sur le roman. Il faut arriver jusqu'en 1792 pour trouver une imitation du *Château d'Otrante* dans le *Château du Diable*, pièce que l'auteur, Loaisel-Tréogate, qualifie, avec assez de justesse, de « comédie-héroïque », et qui fut représentée au Théâtre Molière le 5 décembre 1792. La scène du *Château du Diable* se passe au ^{xiv}e siècle.

L'intrigue n'est pas tirée du *Château d'Otrante*. Ce sont les prodiges dont le héros et son fidèle serviteur sont les témoins dans un vieux château gothique, qui dénotent une influence de Walpole. Par exemple, la scène du deuxième acte représente la salle basse d'un vieux château, les murs couverts de vieux tableaux et une porte gothique au fond. Raoul y entre hardiment, mais « un bras colossal couvert d'une peau blanche sort de dessous le théâtre et l'empoigne vigoureusement (2) ». Plus loin nous lisons « la toile du fond se lève et laisse voir l'intérieur d'un temple antique. Au milieu est un tombeau surmonté d'une urne cinéraire. Quatre guerriers couverts d'armes noires sont couchés aux quatre coins du tombeau. Les attitudes différentes sont celles

burlesquement ridicule du théâtre de « Drurilane » fait à peine peur aux enfants : deux beaux vers de Crébillon inspirent la terreur aux hommes. » *Manie des Drame Sombres*, p. 2-3.

1. Deux pièces de théâtre, les *Victimes Cloîtrées*, de Monvel (1790) et *Camille ou le Souterrain* (1791) de Marsollier, mettent en scène des caveaux, des souterrains, des mystères, mais il est peu probable qu'elles aient subi l'influence de l'école « noire » anglaise. La première, les *Victimes Cloîtrées*, représente les tendances anticléricales de l'époque. *Camille*, qui semble être tirée de l'*Adèle et Théodore*, de M^{me} de Genlis, se prête aussi à des rapprochements avec le *Sicilien* de Mrs Radcliffe, mais comme Marsollier n'aurait pu lire ce roman que dans l'original, il semble probable que sa comédie dérive uniquement de la source française. Ces pièces montrent que les souterrains et pareils ressorts n'étaient pas entièrement nouveaux dans le théâtre français.

2. Acte II, scène 2. Cf. avec le bras énorme qui paraît sur la balustrade dans le *Château d'Otrante*.

d'une douleur profonde... Deux statues également armées de toutes pièces et portées chacune sur un piédestal, sont en avant à quelque distance du tombeau. Elles ont l'épée au côté, le bouclier au bras et tiennent à la main une lance fort longue qui leur sert d'appui (1) ».

On voit se déployer tout à coup au-dessus du tombeau, ou sur une de ses faces, un rouleau sur lequel sont tracés de gros caractères : « Téméraire qui oses porter tes pas dans l'empire de la mort, apprends que cet asile est troublé par ta présence, fuis, si tu veux revoir la lumière des cieux (2). »

Raoul s'approche de l'une des figures qui sont en avant du tombeau, et l'examine, la touche. Il va à l'autre statue, veut aussi lever la visière. La statue laisse tomber sa lance, saute en bas de son piédestal, recule de quelques pas, tire son gantelet et le jette aux pieds de Raoul (3).

Il y a ensuite une cage de fer qui sort de dessous le théâtre, enveloppant Raoul, et qui semble avoir son prototype dans l'énorme casque de fer de Walpole.

Toutes ces ressemblances paraissent indiquer assez clairement une imitation de la part de Loaisel-Tréogate, mais il diffère beaucoup de Walpole dans sa façon de traiter son sujet. Son dénouement est plaisant et donne une explication naturelle à tous les prodiges. Il y a d'ailleurs dans toute la pièce un élément burlesque; c'est un mélange de l'ancien mimodrame et du mélodrame qui est en train de naître.

Quelques années après la représentation du *Château du Diable*, le roman « terrifiant » dans toute sa force, s'introduisit en France; et si les spectres et les horreurs

1. Acte II, scène 4. Cf. avec les statues revêtues de leurs armures dans *Otrante*.

2. Acte II, scène 4. Manfred reçoit du guerrier mystérieux un rouleau qui porte un défi.

3. Acte II, sc. IV. Cf. les statues animées de Walpole.

étaient exclus des théâtres de premier ordre, ils trouvaient sur les scènes des boulevards un accueil très favorable en général, malgré les protestations des amateurs du bon goût.

Les romans d'Anne Radcliffe et de Lewis furent adaptés à la scène presque aussitôt qu'ils furent traduits en français. L'année même de la traduction du *Moine* (1798), une comédie tirée de ce roman par Cammaille Saint-Aubin, fut représentée sur le théâtre de l'Emulation (1) (le 7 nivôse, an VI).

La comédie de Cammaille Saint-Aubin reproduit les grandes lignes du roman de Lewis. Pour égayer un peu les sombres scènes, le dramaturge introduit une pantomime au milieu des conjurations dans les caveaux du couvent, et il donne aussi à sa pièce un heureux dénouement. Le fiancé d'Antonia arrive à temps pour la sauver, et à ce moment Satan vient réclamer sa proie. Un monstre avec des griffes horribles enlève le moine par les cheveux et l'emporte. Puis le théâtre change et représente l'enfer. Le moine tombe dans un gouffre de feu ; les diables le regardent avec avidité ; il est emporté sur un char enflammé. Les diables le saisissent, le tourmentent ; ils agitent des torches, se groupent et une pluie de feu dévore le moine.

Le *Moine* ne paraît pas avoir eu un très grand succès (2). « Le public, il faut bien le dire, si peu délicat qu'il fût, eut le bon goût de ne prendre aucun plaisir à

1. Plan et pantomime de Ribié, musique de Froment.

2. La pièce fut donnée aussi plus tard (le 30 thermidor an X, à l'ouverture de la Gaieté) comme mélodrame. Le *Moine*, mélodrame en trois actes à spectacle, terminé par l'enfer de Milton. Le mélodrame fut presque une reproduction de la comédie. Il fut seulement un peu raccourci et la pantomime était omise, mais autrement les deux pièces étaient identiques. Il paraît pourtant que l'on ne représentait plus qu'une partie de la pièce. « Le théâtre de la Gaieté, sous la direction de Ribié, affirme dans son prologue de réouverture que désormais il s'efforcera de justifier son nom ; il n'ose plus donner que le deuxième acte de l'interminable mélodrame du *Moine*. » A. Pitou. *Rev. d'H. l. Fr.*, 1911, p. 189.

tout ce « tintamarre et ce brouillamini ». Les auteurs ne furent pas nommés à la fin du spectacle, et lorsque leur pièce fut reprise, on n'en joua que le deuxième acte, qui forme à lui seul un mélodrame complet. Mais si le *Moine* ne remporta lui-même qu'un médiocre succès, il servit de modèle à quantité d'horribles mélodrames que l'on vit se succéder en 1798 (1). » L'année même de la défaite du *Moine*, une pièce tirée du même roman, *C'est le Diable ou la Bohémienne* de Cuvelier, triompha à l'Ambigu (le 18 novembre), (2) et l'année suivante, Cammaille Saint-Aubin et Ribié mirent à la scène un autre incident du *Moine*, *Marguerite ou les Voleurs*, drame en un acte, qui reproduit la scène des voleurs dans la forêt, du roman de Lewis.

En 1798, également, un autre drame tiré du *Moine*, la *Nonne de Lindenberg ou la Nuit merveilleuse* par Cailleran et Coupilly, qui reproduisit l'incident de la *Nonne sanglante*, fut joué au Théâtre des Jeunes Artistes, le 24 juin, où il reçut un accueil très peu favorable. « Une aventure unique dans les fastes du théâtre, dit Brazier, arriva aux Jeunes Artistes le jour de la première représentation de la *Nonne de Lindenberg*... Des malveillants commencèrent par répandre dans la salle des odeurs infectes ; toutes les femmes s'évanouissaient, une cabale affreuse s'était formée contre la pièce ; des sifflets on en vint aux cris, des cris aux mains. Le tumulte prit un caractère si effrayant que l'autorité, pour éviter de plus grands malheurs, se vit dans la nécessité de faire évacuer la salle. M^{me} Vautrin était garrottée à un arbre, et les voleurs la gardaient à vue ! La panique fut telle que les voleurs s'enfuirent épou-

1. A. Pitou. *Rev. d'H. l. Fr.*, 1911, p. 279-280.

2. Les diables étaient déjà à la mode en 1796. Le 16 décembre 1796, Cuvelier donne *Les Tentations ou tous les Diables* (au Théâtre de la Cité). Vers cette date les diables « prennent possession de la pantomime-héroïque et la disputeront pendant quelque temps aux brigands » (A. Pitou. *R. d'H. l. Fr.*, 1911, p. 276).

vantés ; M^{me} Vautrin se sauva aussi, mais le châssis, auquel elle était attachée, ne voulant point la quitter, elle emporta l'arbre avec elle et courut jusque sur le boulevard, où, par bonheur, il se trouva un nouveau Milon de Crotone qui fendit l'arbre sans y laisser son poignet (1). »

Cependant la *Nonne de Lindenberg* a eu un assez grand nombre de représentations à la suite de cette mésaventure. « On nous a regalé, dit Fabien Pillet, de la *Nonne de Lindenberg*, tragi-comédie en cinq actes, accompagnée de tous ses agréments. Ces agréments consistent en apparitions de diables, de spectres, de revenants, de voleurs, etc. C'est une pièce monstrueuse dans toute l'étendue du terme, qui est déjà à sa quarante-huitième ou cinquantième représentation. Elle passera certainement la centaine (2). »

A cette époque Pixérécourt écrivit une autre adaptation du roman de Lewis, le *Moine ou la Victime de l'Orgueil*. Il apporta la pièce à la Gaieté, mais elle ne fut pas représentée à cause d'autres adaptations antérieures du *Moine*, et resta inédite. La même année (1798) Pixérécourt fit représenter *La Forêt de Sicile*, drame en deux actes, joué au théâtre des Jeunes Associés. Le sujet de la pièce fut tiré également du *Moine*, et reproduit la scène des voleurs dans la forêt. L'année suivante *La Forêt de Sicile* fut joué de nouveau sur le théâtre de Montausier, et eut beaucoup de succès. « Cette pièce, dit le *Journal des Théâtres* (du 6 pluviôse an VII) qui avait été suspendue par ordre de la police a reparu avec des changements heureux... Le dénouement est changé, et celui qu'on y a substitué a été couvert, à plusieurs reprises, des plus vifs applaudissements. »

A partir de 1799 les adaptations pures de l'œuvre de

1. *Chronique des Petits Théâtres de Paris*, tome 1, p. 214.

2. Cité par Ch. Des Granges : *Geoffroy et la Critique dramatique*, p. 402.

Lewis deviennent plus rares. Nous en trouvons encore deux en 1800 ; *Ambrosio*, drame anonyme en cinq actes, donné à l'Odéon, le 28 mars, et le *Jacobin Espagnol* de Prévot qui fut joué vers la même époque ; mais les dramaturges semblent, pour le moment, avoir épuisé cette veine, et commencent déjà à tirer leur inspiration moins directement de leur modèle anglais.

5° Les romans de Mrs Radcliffe ne trouvèrent pas moins de faveur aux yeux des dramaturges que celui de Lewis, et ne tardèrent pas à faire leur apparition sur la scène.

Telle était la vogue de l'école « noire », que même le dramaturge classique Alexandre Duval ne dédaigna pas de se servir des ressorts de ce genre. En 1798, parut son *Montoni ou le Château d'Udolphe*, drame en cinq actes et en prose, qui fut joué au théâtre de la Cité, le 29 juillet 1790 (1). Lui-même dit dans son avertissement : « Le roman de Mistress Anne Radcliffe, qui a pour titre les *Mystères d'Udolphe* m'a fourni le sujet de ce drame... Le grand succès de *Robert*, le goût du public pour ces sortes de drames, me déterminent d'essayer un ouvrage de ce genre... Dussé-je donc en faire un jour amende honorable, je l'offre, non à mes lecteurs, mais aux artistes dramatiques des départements ; je l'offre, non comme un bon ouvrage, mais comme un ouvrage qui peut, par son originalité, avoir un grand succès à la représentation. Quel que soit son sort à Paris, ou dans les départements, je promets bien, par respect pour les amateurs du bon genre, de ne plus puiser à l'avenir aucun ouvrage dramatique dans nos romans modernes. »

Duval montre une certaine originalité dans l'adap-

1. « Duval avait essayé de faire jouer son *Montoni ou le Château d'Udolphe*, au Théâtre de la République (Théâtre français) mais ne réussit pas. » A. Pitou : *R. d'H. l. F.*, 1911, p. 284.

tation de son modèle. Il fait entrer dans sa pièce certains caractères et quelques incidents de l'*Italien*, il donne ainsi un peu plus de variété à son sujet. Il suit surtout fidèlement l'*Udolphe* de Mrs Radcliffe en ce qui concerne les apparitions nocturnes, le décor, la musique et les bruits mystérieux qui sont assez bien ménagés pour produire de l'effet.

La pièce eut beaucoup de succès, mais souleva quelques protestations. « *Montoni*, dit un critique, conduira tout droit Melpomène et Thalie à la Salpêtrière, où depuis longtemps le célèbre auteur de la *Brouette du Vinaigrier* a résolu de fixer leur domicile ; l'art sera bientôt tout à fait anéanti : vous verrez fouler aux pieds Molière, Corneille, et Voltaire et Racine. Le *Moine*, *Victor*, *Madame Angot* et compagnie triompheront ; et vous aurez à vous reprocher de n'avoir pas combattu jusqu'au dernier soupir pour le soutien de la bonne cause (1). »

Duval eut pour lui, cependant, les applaudissements de la foule qui acclama hautement son drame. Malgré son succès il tint la parole qu'il avait donnée dans son avertissement et, dédaignant d'exceller dans un genre qu'il méprisait, il ne fit plus de drames « noirs ». « Il se fit pitié à lui-même, dit Jules Janin, de toutes ces terreurs amoncelées dans ces cinq actes ; il rougissait tout bas des larmes qu'il avait fait couler à si bon marché ! Jamais il n'a compté pour un succès de bon aloi cette surprise faite aux grossiers instincts des multitudes (2). »

Le drame de Duval paraît être la première adaptation directe des *Mystères d'Udolphe*. Quelques semaines avant la représentation de *Montoni*, le *Testament ou les Mystères d'Udolphe*, drame en cinq actes, fut donné par Lamartelière au Théâtre Louvois, le 22 messidor 1798.

1. Grimod de la Reynière. *Le Censeur dramatique*, vol. III, p. 189.

2. Il en fera plus tard des parodies.

Mais, malgré le titre, l'intrigue du *Testament* ne fut pas tirée directement des *Mystères d'Udolphe*. Lamartelière le déclare lui-même dans son avertissement. « Je prévien le public, dit-il, que cet ouvrage, quoique joué sous le titre des *Mystères d'Udolphe*, n'a point été tiré du roman de ce nom. Un simple incident qu'il m'a fourni, et dont j'ai cru pouvoir m'emparer sans conséquence, m'avait déterminé dans le temps à lui donner ce titre dans la crainte qu'on ne me soupçonnât de vouloir m'approprier les idées d'autrui. Aujourd'hui que les représentations multipliées de cet ouvrage ont détruit ce soupçon, je le présente sous son véritable nom en l'intitulant le *Testament*. »

Mais si Lamartelière n'a pas puisé son intrigue dans les *Mystères d'Udolphe*, il s'est approprié, néanmoins, tout le décor du roman d'Anne Radcliffe. C'est le même vieux château gothique avec ses corridors secrets, ses voix mystérieuses, ses apparitions effrayantes, ses domestiques superstitieux (1). Quant aux incidents du drame, l'auteur semble les avoir puisés un peu dans tout les drames « noirs » de l'époque.

La pièce fut acclamée comme une nouveauté. « A l'égard de l'ouvrage, remarque le *Courrier des Spectacles*, on peut dire qu'il est d'un genre nouveau pour ce théâtre, on n'y voit pas de ces belles décorations qui font pour l'ordinaire l'ornement de ce spectacle ; on n'y voit point de machines de combats, de ballets, ce n'est qu'une simple pièce qui marche avec assez de rapidité et dont les scènes se succèdent naturellement, ce qui

1. C'est une de ces domestiques qui voit un spectre des plus effrayants. « Je gagnais mon appartement, dit-elle, placé comme vous savez à l'entrée des bâtiments du Nord. Tout dormait ; une porte s'ouvre dans le fond de la galerie, une lueur sombre et mourante se réfléchit sur les murs. Frappée d'étonnement, de terreur, et respirant à peine, je me tapis derrière une colonne. Quel spectacle ! Une femme couverte d'un long crêpe noir, les cheveux épars, le teint livide, les yeux hâves, tenant d'une main une lampe, de l'autre un parchemin plié, s'avance d'un pas silencieux vers la grille qui nous sépare. » Ac. I, sc. I, p. 7.

ne détruit pas l'in vraisemblance qui choque fort souvent (1). »

A peu près à la même époque, Pujos et Dabaytua produisirent une adaptation de l'*Italien* de Mrs Radcliffe sous le titre *Eléonore de Rosalba ou les Ruines de Paluzzi* qui fut jouée au Théâtre de la Cité, le 5 juin 1798. Elle ne fut pas moins impressionnante que les autres mélodrames de ce genre. Le sujet de l'*Italien*, pourtant, ne semble pas avoir attiré autant les mélodramaturges que celui d'*Udolphe*, car ce dernier fut l'objet de beaucoup plus d'imitations et d'adaptations.

Un des premiers ouvrages de la célèbre romancière fit aussi son apparition sur la scène la même année. Sewrin fit représenter sa *Julia ou les Souterrains de Mazzini* (tirée du *Silicien*), au Théâtre des Jeunes Artistes en novembre 1798 (2). La pièce fut bien accueillie. « La pantomime, dit le *Journal des Théâtres*, donnée avant-hier sur ce théâtre (des Jeunes Artistes) a réussi... Cette pantomime offre tout ce que les amateurs de ce genre peuvent désirer, et c'est un mérite sans doute pour son auteur. Du spectacle, des ballets, des combats très bien exécutés, des décorations soignées, des caveaux, des fêtes, des tournois, cet ouvrage présente toutes sortes d'illusions (3). »

L'année suivante Pixérécourt fit jouer son *Château des Apennins ou le Fantôme Vivant* (à l'Ambigu comique le 19 frimaire), drame en cinq actes que le *Journal des Théâtres* appelle une « pantomime dialoguée ». La pièce tirée des *Mystères d'Udolphe*, reproduit fidèlement à quelques différences près, le récit de Mrs Radcliffe. La scène se passe dans le château de Montoni dans les

1. *Courrier des Spectacles*, le 2 thermidor, an VI.

2. « Aujourd'hui la première représentation de *Julia ou les Souterrains de Mazzini* ; pièce à grand spectacle en trois actes, en prose, mêlée de pantomimes, de chants et de danses, marches et combats, terminée par un feu d'artifice. » *Journal des Théâtres*, le 12 frimaire, an VII.

3. *Journal des Théâtres*, le 14 frimaire, an VII.

Apennins, et Pixérécourt se sert des mêmes ressorts d'intérêt que son modèle. Chez lui Montoni est le même scélérat noir, Emilie la même jeune fille persécutée et innocente, et Anna et Ludovico les mêmes domestiques fidèles, superstitieux et bavards que dans le *Château d'Udolphe*. Le décor ne change pas non plus ; c'est toujours le vieux château délabré, à l'atmosphère mystérieuse ; et l'appareil de terreur dont Pixérécourt se sert est celui de Mrs Radcliffe : musique mystérieuse ; apparitions qui surgissent et s'effacent silencieusement ; sombres scélérats qui rôdent autour du château ; et comme dénouement, l'éclaircissement final qui explique tous les mystères d'une façon satisfaisante. Il faut dire, cependant, que dans le *Château des Apennins* la terreur et les mystères ne sont pas aussi bien ménagés que dans *Udolphe* et ne produisent pas le même effet de peur indéfinissable. Pixérécourt n'avait pas la facilité qu'avait Mrs Radcliffe, de laisser sous-entendre des choses qui effrayaient plus que la réalité. Il voulait et pouvait produire de l'effet, mais, comme les mélodramaturges en général, il se souciait fort peu que les moyens par lesquels il y arrivait fussent artistiques ou non.

Le *Château des Apennins* n'eut qu'un demi-succès à la première représentation. « Peut-être, explique le *Courrier des Spectacles* (du 20 frimaire an VII), l'heure avancée à laquelle on l'a commencée, et les trop longs entr'actes qu'exigeaient les quatre changements de décor, ont-ils nui à cet ouvrage, surtout vers la fin, où le public fatigué n'écoutait plus qu'avec impatience. Au reste nous osons promettre un succès plus complet à cette pièce qui renferme tous les genres de prestiges que comporte la pantomime. Il y a de l'art dans la conduite, des effets à tous moments, des situations, des moyens neufs, ingénieux, de la conviction et très souvent de l'esprit dans le style. » Le succès prédit fut réa-

lisé ; le 25 frimaire, le *Journal des Théâtres* poursuit : « Le *Château des Apennins* a attiré une telle affluence de spectateurs ces jours derniers que quelques personnes ont été rudement pressées à la porte du spectacle. Cet ouvrage présente, en effet, un ensemble très agréable. »

Cœlina ou l'Enfant du Mystère, tirée du roman de Ducray-Duminil, et que Pixérécourt fit jouer en 1800, réagit contre les fantômes vrais ou supposés. La pièce eut un très grand succès, et avec elle le mélodrame eut sa pleine éclosion (1). Quoiqu'elle soit, pour l'époque, relativement sobre, elle garde néanmoins tous les traits nécessaires pour faire un bon mélodrame. Dans beaucoup des drames que Pixérécourt fit jouer pendant le premier quart du XVIII^e siècle nous pouvons distinguer l'influence du roman « noir » anglais ; mais il n'use pas en général des procédés du surnaturel. Il ne néglige pas non plus de piller l'Allemagne. Dans son *Homme à trois visages*, tiré de l'*Abelino* de Zschokke, il introduit deux personnages de Mrs Radcliffe : Vivaldi et Spalatro. Presque rien n'est vraiment à lui ; mais avec tous ses emprunts il eut des résultats qui firent pendant longtemps les délices du poulailler (2).

Beaucoup d'autres pièces de l'époque, si elles ne sont pas tirées aussi directement des romans d'Anne Radcliffe, sont pourtant reconnues comme des imitations de cette romancière. Parmi celles-ci nous pouvons citer *Léon ou le Château de Monténéro* par Hoffman et Dalayrac, joué le 29 frimaire an VII, au théâtre de la rue

1. Le mélodrame, dit M. Paul Ginisty, « aura désormais ses lois ; quatre personnages essentiels... tyran ou traître, souillé de tous les vices, animé de toutes les passions mauvaises — une femme malheureuse ornée de toutes les vertus — un honnête homme protecteur de l'innocence, le comique ou le « niais », selon le terme consacré, qui fera surgir le rire au milieu des pleurs.

2. *L'Homme à trois Visages* a eu jusqu'à mille vingt-deux représentations, le *Pèlerin blanc* plus de quinze cents, et la *Femme à trois maris* treize cent quarante ; représentée à Drury Lane, cette dernière pièce eut une vogue passagère et fut l'objet de beaucoup d'imitations et de parodies.

Favart, dont le fond « paraît être tiré des *Mystères d'Udolphé*, et qui a été bien accueilli, quoiqu'il ne soit pas tout à fait dans le genre de ce théâtre. En effet, c'est un drame mêlé de bouffonnerie, de mystérieux, de trivial et de lamentable, dans le genre des pièces à grands spectacles qui abondent au boulevard (1) ». Des enlèvements, des souterrains, des voix lugubres et mystérieuses constituent le fond de la pièce.

Le *Vieux Château* est du même genre et ne doit son succès qu'à la musique et à la mise en scène gothique, qui présente, dit Grimod de la Reynière, de très beaux effets, autrement « c'est un tissu d'in vraisemblances... rien n'est naturel et... tous les incidents y sont forcés (2) ».

De telles pièces abondent. La comédie tourne en ridicule (3) les horreurs qui font frémir les amateurs du « noir », et amène sur la scène de faux revenants et de faux diables pour faire rire les auditeurs. Les *Revenants* de Ségur, donnés au Vaudeville, le 27 germinal 1798, est un exemple de ce genre et offrent des complications amusantes au moyen de ventriloques qui font croire à des apparitions surnaturelles. « La pièce a été très bien reçue du public (4). »

Alexandre Duval, l'année même où il fit jouer son *Château d'Udolphé* (1798) se moque, dans son *Vieux Château ou le Revenant* (comédie en un acte) de tous les ressorts dont il s'était lui-même servi. *A bas les Diables, à bas les Bêtes*, donné le 27 floréal au *Théâtre des Troubadours*, et dont les auteurs gardèrent l'anonyme, reproduit aussi fidèlement tous les traits ridicules des pièces à spectres, et eut beaucoup de succès.

1. *Mag. Enc.*, 1798, t. III, p. 550.

2. *Le Censeur dramatique*, t. III, p. 172.

3. C'est surtout par la parodie que l'influence « noire » se montre dans la comédie.

4. *Mag. Enc.*, 1798, t. I, p. 116.

Les défenseurs du classique qui font la guerre à la nouvelle école, apprécient beaucoup ces parodies. Parlant d'*A bas les Diables*, le *Magasin Encyclopédique* dit : « tous les couplets sont pleins d'une plaisanterie fine, et critiquent agréablement nos spectacles actuels (1). »

Le titre seul d'une parodie de Martainville (jouée le 11 thermidor au Théâtre de la Gaîté) donne la formule du mélodrame de l'époque : « *Rodéric et Cunégonde ou l'Hermite de Montmartre, ou la Forteresse de Moulinos, ou le Revenant de la Galerie de l'Ouest*, galimatias burlesco-patho-dramatique en quatre actes, sans entr'actes. Orné de costumes analogues, soutenu par quatre changements de décor, lardé de combats et d'enlèvements, enjolivé de cavernes et de voleurs, égayé par un fantôme et réchauffé par un incendie. »

Ces parodies ne semblent pas avoir fait beaucoup de tort au mélodrame, et elles furent jouées très souvent sur la scène même où celui-ci régnait.

Mais la critique se montra souvent plus amère. F. abien Pillet proteste contre ces violations de toutes les règles classiques. « Malheureusement, dit-il, dans sa *Melpomène et Thalie vengées*, je ne sais pas comment on souffre qu'on représente de temps en temps quelques-uns des chefs-d'œuvre qui nous ont élevés au-dessus de toutes les nations de l'Europe dans un genre où il est probable que nous ne serons jamais surpassés (2). » Millevoÿe, de même, déplore cette funeste influence exercée par le roman de terreur sur tous les arts :

1. *Mag. Enc.*, 1799, vol. II, p. 123.

2. Cité par Des Granges dans son *Geoffroy et la Critique dramatique*, p. 402. Le frontispice de ce petit livre est, dit M. Des Granges, « assez caractéristique... Le site représente une campagne agréable, dans le fond de laquelle s'élève le Mont Parnasse... Melpomène et Thalie... s'enfuient avec effroi; elles sont poursuivies par le Drame, qui tenant une torche allumée d'une main et un poignard de l'autre, paraît vouloir les anéantir. Derrière lui sont groupés les différents personnages qui figurent dans les pièces modernes, tels que le Moine, Robert, la Nonne Sanglante, Frédégilde, etc. Chacun de ces personnages est indiqué par le costume qu'il porte au théâtre ».

« Le croiras-tu, dit-il, le *Moine* et la « Nonne Sanglante »
 Font oublier Roland, Roger et Bradamante.
 Du « noir » roman le drame a reçu la naissance ;
 Il vient, les yeux hagards, le bras ensanglanté,
 Et son père lui même en est épouvanté.
 Le théâtre, n'est plus qu'un triste champ d'horreurs,
 Dramaturges fameux, poursuivez ! que nos belles
 Viennent s'évanouir à vos pièces nouvelles (1). »

Au moment où Millevoye écrivait ces vers (1802), la grande vogue du roman de terreur était passée (2). Les adaptations directes des romans de Lewis et d'Anne Radcliffe parurent, pendant quelque temps, beaucoup moins souvent sur la scène. Le mélodrame néanmoins continua à fleurir pendant longtemps et garda l'empreinte de l'influence « noire ». S'inspirant des romanciers anglais — et en même temps, il est vrai, de la littérature allemande — les mélodramaturges trouvaient des traits plus noirs à donner à leurs scélérats, qui revêtaient le sombre manteau d'un Schedoni ou l'habit monacal d'un moine corrompu et hypocrite ; ils trouvaient de nouvelles persécutions et de plus terribles, à faire subir à leurs héroïnes gémissant sous le poids de malheurs toujours croissants. Les cavernes devenaient plus profondes, les cachots plus noirs, les châteaux plus sombres avec des passages plus tortueux, les mystères plus mystérieux et les reconnaissances plus fréquentes. En somme l'école Radcliffienne apporta au mélodrame un élément romantique de surnaturel, de mystère et d'horreur plus inconscients que l'horreur purement révolutionnaire. Jusqu'au moment où le drame romantique naquit, le mélodrame ne cessa pas de jouir d'une popularité ininterrompue.

1. *Satire des Romans du Jour*, pp. 2-3.

2. « Il me semble que le public attend avec impatience « autre chose », ou tout au moins un rajeunissement du sujet qu'il préfère entre tous. Les diableries ne l'émeuvent plus guère : le Th. de la Cité reprend au mois de juin (1800) *C'est le Diable ou le Moine* ; mais le *Courrier des Spectacles* (12 messidor an VIII) constate que ces pièces ne sont plus appelées à faire fortune. »

A. Pitou. *R. d'h. l. Fr.*, 1911, pp. 256-296.

LE DÉCLIN DE L'ÉCOLE DE TERREUR

1° Pendant la période de l'Empire, le goût pour les œuvres et pour les imitations de l'école de terreur subit un déclin très sensible. Ce phénomène est dû probablement à plusieurs causes. D'abord la réaction naturelle qui suivit un engouement trop fort pour durer sans intermission; et ensuite, la faveur avec laquelle Napoléon envisageait le classique, ou, si l'on veut, le faux classique, ne pouvait manquer d'affecter le goût du public et d'encourager les auteurs à tourner leur attention vers l'imitation des anciens. La renaissance des splendeurs de l'Empire romain devait être plus agréable à l'Empereur que l'évocation d'un passé chevaleresque qui rappellerait au peuple la monarchie disparue.

Le genre « noir » ne mourut pas, mais il végéta pendant une douzaine d'années, prêt à se relever lorsque la Restauration et le romantisme remettraient à la mode le gothique et le surnaturel.

Le changement est surtout remarquable dans le roman. Les œuvres d'Anne Radcliffe et de Lewis n'occupent plus les critiques que de temps en temps. Entre 1802 et 1819, les *Mystères d'Udolphe* est le seul des romans de l'école « noire » qui soit réédité. De même les imitations se font beaucoup plus rares à partir de 1803 (1). Cependant, tous les ans, quelques romans à spectres paraissent encore. Les auteurs de ceux-ci semblent, pour la plupart, être des femmes. M^{me} de Saint-Venant prodigue les mystères et le surnaturel;

1. Voir La Bibliographie « Romans Noirs ».

elle donne *Eugénie de Verseuil, ou la Tour mystérieuse* en 1807, et l'année suivante le *Fantôme de Nembrod Castle* et *Thérésina, ou les Souterrains du Château de Zeintilberg*. M^{me} de Viterne et M^{me} Brayer de Saint-Léon préconisent également ce genre.

M^{lle} Désirée de Castéra fut une des plus enthousiastes des romancières « terrifiantes » et elle fit beaucoup pour conserver les traditions de l'école « noire » pendant les années de sa décadence. Sa plus grande ambition, à ce qu'elle dit, fut de suivre les traces de la romancière anglaise. En 1809, elle publia le *Spectre de la Montagne de Grenade*, et en 1810, après que le bruit eût couru qu'Anne Radcliffe était morte, elle écrivit dans la préface de son *Fantôme blanc, ou le Protecteur mystérieux* : « Anne Radcliffe n'est plus ! O Muse qui préside aux fantômes sanglants, aux terreurs nocturnes, aux sombres apparitions, pleure sur sa tombe, et, après avoir donné de justes regrets à celle qui chantait avec tant d'art et de magie, ton pouvoir suprême sur les esprits, viens monter ma lyre ! Je ne prétends pas, émule de Corine ou de Sapho, chanter sur un luth harmonieux l'hymne du plaisir ou de l'amour anacréontique. Je viens faire retentir les rives, jadis fleuries, aujourd'hui ensanglantées du Permesse romantique, des mêmes accords qui ont alarmé longtemps les bords nébuleux de l'austère Tamise. Le chantre des mystères et des tombeaux n'est plus : animée d'une noble ardeur j'aspire à lui succéder. Puissé-je recueillir ses sons effrayants, et transmettre à ma Patrie les conceptions tragiques et sombres qui charmaient la sienne ! »

Le vœu de M^{lle} Castéra fut exaucé, au moins en partie, car en fait d'horreurs elle ne le cède en rien à Mrs Radcliffe. Le *Fantôme Blanc* ne laisse pas douter que le roman « terrifiant » n'existât encore dans toute sa noirceur. Un sombre mystère plane sur tout le roman. Le héros, dont le père a péri mystérieusement, part en

voyage pour se rendre au château de sa fiancée. Surpris par la nuit, il s'arrête devant un monceau de ruines. Son escorte s'enfuit. « Tout à coup un fantôme sort des ruines et s'avance vers le héros. Sa marche était lente. Vêtu d'un long linceul blanc, il ressemblait à une ombre errante qui, sur une rive étrangère, demande en vain un tombeau. Sa chevelure noire et hérissée était entremêlée de branches de cyprès; une de ses mains tenait une lampe sépulcrale, l'autre un poignard (1); un sourire forcé donnait à ses traits livides une expression énergique et horrible; sa voix sombre et lugubre répétait des mots étranges... Le fantôme, sans apercevoir Alonzo, regarda le ciel, et s'écria d'un ton désespéré : Amouret remords, pourquoi troublez-vous ma vie? » (2). Plus loin nous lisons, « un bruit de chevaux se fit entendre : il est perdu, s'écria l'ombre gémissante; et, serrant le jeune chevalier dans ses bras nerveux, l'emporta aussi facilement que si elle eut porté un faisceau de joncs... le força malgré lui de s'asseoir sur une colonne renversée... puis, arrachant le lierre et le gazon qui croissaient paisiblement autour de la pierre sculptée, il découvrit aux regards étonnés d'Alonzo une trappe secrète (3) ».

Cette apparition étrange devient le protecteur dévoué d'Alonzo jusqu'au moment du grand dénouement, lorsque tous les mystères sont éclaircis, les gens vertueux récompensés et les vicieux punis, et tous ceux qu'on croyait morts osent encore se montrer à la lumière du jour.

M^{lle} de Castéra donna aussi l'*Habitante des Ruines ou l'Apparition du Dominicain noir*, en 1813, et une foule d'autres romans de même nature. Elle paraît avoir eu beaucoup de succès chez les amateurs du sombre.

1. Cf. la « nonne sanglante ».

2. Le *Fantôme Blanc*, t. I, p. 55-56.

3. *Ibid.*, t. I, p. 59-62.

2° Le théâtre, pendant les quinze premières années du XIX^e siècle, garda mieux que le roman, les traditions du « noir ». Le mélodrame, faisant appel aux instincts de la foule qui demandait toujours des émotions fortes, continua de jouir d'une grande popularité (1). Les spectres quoique moins nombreux qu'à la fin du XVIII^e siècle ne cessent pas d'apparaître sur la scène. Le mélodrame conserve, pendant les deux premières décades du XIX^e siècle, tout le décor extravagant du roman « frénétique ». Nous en avons la preuve dans la recette pour faire un bon mélodrame, donné par A. Hugo, Ader, et Malitourne dans leur *Traité du Mélodrame* qui parut en 1816, et où les auteurs dressent la liste des délices que les mélodramaturges habiles offrent à leur public (2).

Il faut dire cependant que les adaptations directes

1. Ce qui ajouta à son succès, c'est la pauvreté des autres genres théâtraux de cette époque... « Rien n'a manqué au Premier Empire, dit M. Alphonse Royer, pour devenir l'une des époques les plus glorieuses de l'art dramatique français.. Pourquoi donc, malgré tant d'efforts combinés et malgré la prospérité du temps, la littérature dramatique impériale demeurerait-elle si inférieure à la peinture et à la musique qui comptèrent tant d'illustrations ? La raison, la voici : la contrefaçon du grec et du romain qui devient une mode dès les premiers temps de la République et se continua sous le Directoire et le Consulat, s'installa en souveraine sur les marches du trône de Napoléon I^{er}, si bien que le grand capitaine crut toujours voir, dans la tragédie incolore et mal écrite des héritiers de Voltaire, le suprême degré du beau et du bien. » *Histoire Universelle des Théâtres*, t. V, p. 11.

De plus, en 1807, un décret réduisit les théâtres de tragédies, de comédies et d'opéra, à deux dans les grandes villes, et en 1809, ces théâtres furent réduits de quinze à huit à Paris, tandis que le mélodrame seul ne subit pas de restriction. Voir Edmond Prioleau : *Le Drame en France*, p. 15.

2. « Et quel personnage plus capable, disent les auteurs du *Traité*, d'attirer l'attention et de piquer la curiosité que cet être mystérieux qui n'est connu de personne !.. Il paraît... Fantôme effrayant, sa vue a glacé l'auditoire !... Une caverne est également indispensable à la perfection de l'ouvrage : placée au milieu d'une obscure forêt. C'est là que les échos répèteront sourdement les cris de mort !... Montrez-nous aussi un souterrain, que j'y voie çà et là des ossements dispersés, errants, vagabonds, que les vents y poussent comme des cris lamentables ! qu'au milieu de la noire obscurité un fantôme blanc se promène avec lenteur... sur les parois en décrépitude se dessine le cadavre à la lueur d'une lampe sépulcrale et demi-éteinte ; une cloche funéraire y murmure par intervalles... » *Traité du Mélodrame*, pp. 27-37.

des romans de terreur anglais, se font plus rares. Nous pouvons pourtant en signaler quelques-unes.

L'incident des voleurs dans le *Moine*, fournit, en 1806, le sujet de la petite comédie en un acte, *Deux Mots ou une Nuit dans la Forêt*, de Marsollier, drame sans aucun mérite joué à l'Opéra-Comique.

Une adaptation du drame de Lewis, le *Spectre du Château*, fit une apparition un peu tardive sur la scène française, et ne fut jouée sur le Théâtre des Variétés Etrangères qu'en 1807, neuf ans après que l'original eût fait une si grande sensation à Londres. Ce « drame héroïque en trois actes » reproduisait toutes les extravagances du genre : spectres, mystères, assassinats, reconnaissances.

Mais de tels exemples sont rares. Les dramaturges n'empruntent en général aux romanciers anglais que quelques types de convention, — des moines perfides, des héroïnes intéressantes par la multiplicité de leurs malheurs, — et la mise en scène inévitable du vieux château avec tous ses accessoires ; de temps en temps aussi un personnage ou un incident tiré d'un des romans de terreur reparait. Le grand mélodramaturge Guilbert de Pixérécourt affectionne toujours les mises en scènes très romanesques, ses héroïnes sont exposées aux persécutions les plus cruelles, et ses mystères les plus impénétrables ne sont jamais révélés qu'au dernier moment. Il trouve ses intrigues un peu dans tous les pays de l'Europe. Ses drames sont en général plus sobres en ce qui concerne les spectres que beaucoup de ceux que nous trouvons à cette époque.

Par contre le *Fantôme de Bérézule, ou les deux Ermites*, mélodrame en trois actes d'A. B***, joué sur la scène de la Gaïeté, en juin 1805, ne le cède en rien aux romans d'Anne Radcliffe en ce qui concerne les mystères et les apparitions. La scène du drame est un vieux château dans les Pyrénées, où il se passe des manifes-

tations étranges et effrayantes. L'héritière de Bérézule, destinée à épouser le marquis de Caupenne, devient, après sa mort mystérieuse, la fiancée de son frère, le comte Albert. Un moine infâme, le père Léonard, complice du frère naturel des comtes de Caupenne, est coupable de la mort du marquis de Caupenne, et veut faire périr aussi son héritier en l'accusant de l'assassinat. C'est lui qui provoque des apparitions nocturnes et qui fait entendre « toutes les nuits un tapage d'enfer, des gémissements, des apparitions ! Quelques gens soutiennent même avoir vu un fantôme ». Il y a aussi une musique mystérieuse qui imite une plainte faible ; des cris sourds et prolongés, des bruits semblables à des coups de tonnerre troublent la tranquillité de la nuit. Finalement les scélérats se décident à assassiner leur victime dans l'appartement « de la galerie du Sud ». Ils sont effrayés, à leur tour, par des spectres qui s'offrent à leurs yeux, des torches à la main, et qui prennent « la galerie du Nord ». Le dénouement moral suit inévitablement, le vice est puni et la vertu récompensée.

Boirie, un des mélodramaturges les plus fertiles de l'époque, aime aussi les données extravagantes. *La tour du Sud, ou l'Embrasement du Château de Lowrinski* (mélodrame en trois actes), jouée à la Gaieté en 1804, nous offre une bonne dose de mystères. Aux fenêtres d'un vieux château à la Radcliffe, on voit des flammes et des figures étranges. Le bruit se répand que cette habitation est la demeure de mauvais esprits ; des voix qui proviennent de personnes invisibles étonnent tous ceux qui osent s'approcher de ses murs. Finalement tous ces phénomènes sont expliqués de la façon la plus rationnelle. *L'Homme de la Forêt noire* du même auteur, joué en 1809, a aussi tout l'attrait du genre « frénétique ». Dans son *Connétable Duguesclin, ou le Château des Pyrénées* dont le héros est un noble proscrit, chef de pirates, qui paraît dériver des Brigands

de Schiller, nous trouvons une mise en scène Radcliffienne, et l'intrigue semble tirée en partie d'un incident des *Mystères d'Udolphe* (1).

Louis-Charles Caigniez, un des maîtres du mélodrame, sacrifie également au goût de l'époque, et reproduit tout le décor ordinaire du genre terrifiant : « Il affectionne surtout la Pologne. Son *Juif errant*, joué en 1812 doit peut-être quelque chose au roman de Lewis et dans sa *Morte vivante* représentée la même année à la Gaîté, il se sert des procédés Radcliffiens. »

En 1810, Alexandre Duval donne une parodie de ce genre : le *Retour d'un Croisé ou le Portrait mystérieux* « grand mélodrame en un petit acte avec tout son spectacle ». Dans cette parodie, présentée avec tout l'attirail le plus extravagant du mélodrame : vieux château, mystères, persécutions, bouffonnerie, Duval a voulu prouver que le mélodrame, avec une nuance de plus, ne pouvait être qu'une burlesque rapsodie.

3^e Malgré l'amoindrissement du goût pour les ouvrages des romanciers « noirs » anglais qui est apparent dans les premières années du XIX^e siècle, le genre « frénétique » commençait à prendre, à cette époque, sur la littérature française, une prise qu'il n'avait pas eue au moment de son grand triomphe. C'est-à-dire qu'il commençait à faire appel à des écrivains d'un ordre beaucoup plus relevé que ceux qui l'avaient pratiqué à son apparition. Le surnaturel et le « gothique » ne touchent pas encore des cordes sensibles de l'âme comme ils le feront au moment de l'éclosion du romantisme ; mais il y a tout de même un effort perceptible pour épurer et pour styliser les frissons de terreur et pour faire du « gothique » plus qu'un décor de convention. Le moyen âge, préconisé par Chateaubriand, devint tout autre

1. L'incident des pirates cachés dans le souterrain.

chose que le moyen âge méprisé des romanciers « noirs ». On remarque d'ailleurs, peu à peu, chez les écrivains qui se piquent de produire de la littérature, une tendance souvent inavouée, à s'approprier certains ressorts de l'école de terreur.

M^{me} de Genlis, par exemple, qui avait fait preuve dans ses *Chevaliers du Cygne* (1795) d'un certain goût pour le moyen âge et pour le surnaturel, subit probablement dans ses romans postérieurs, une influence de Mrs Radcliffe. Dans les éditions des *Chevaliers du Cygne* qui parurent après la traduction en français des ouvrages de la romancière anglaise, elle élimina le spectre qui n'existe plus que dans l'imagination malade du coupable (1). Il nous semble que ce procédé lui a été suggéré par le surnaturel expliqué d'Anne Radcliffe. Elle déclare, pourtant, qu'elle n'a éliminé le spectre que parce qu'il ne plaisait plus au goût français. Dans la préface de l'édition de 1805, elle écrit : « Le spectre qui se trouvait dans les premières éditions de cette œuvre en a produit une foule d'autres dans les romans qui ont paru depuis en France et en Angleterre, mais il a été très critiqué par les littérateurs français. Je plaçais une apparition dans un siècle où la croyance universelle, d'accord avec celle de l'immortalité de l'âme et avec la religion, consacrait ce grand moyen de terreur. Mais enfin le spectre a déplu et je l'ai retranché... Je n'ai eu d'autre but en faisant ce roman que d'opposer les idées modérées à une excessive exagération, et d'écla-

1. « Isambard entendit la porte s'ouvrir et se refermer. Olivier se recoucha... Un instant après il s'écria, ô pardonne... Il n'en pouvait dire davantage. Isambard ne vit qu'Olivier, qui, pâle et tremblant et à moitié sorti de son lit, semblait suivre de ses yeux un objet effrayant ; l'expression de son visage fit frémir Isambard ! Il lève doucement vers le ciel ses yeux apeurés, son regard semble toujours suivre l'objet terrible qu'il croit voir... Spectre affreux, dit-il, enfin tu t'évanouis dans les airs !... Isambard, ne pouvant plus douter de l'égarement de son ami... s'élance dans la chambre d'Olivier... Oh reprends ta raison égarée, lui dit-il... Olivier reviens à toi, c'est une illusion qui cause tes terreurs. »

tants exemples de générosité à une extrême férocité (1). »

Cette préface, qui ressemble beaucoup à celle que Walpole a écrite pour la seconde édition du *Château d'Otrante* nous ferait croire qu'en écrivant ses *Chevaliers*, M^{me} de Genlis avait eu une intention sérieuse. Elle paraît voir dans les ressorts du surnaturel, non seulement un moyen d'éveiller l'intérêt et les émotions fortes, mais aussi un moyen d'inspirer les idées de morale et de religion.

Alphonsine, roman que M^{me} de Genlis publia en 1806, rappelle sous beaucoup de rapports le *Sicilien* d'Anne Radcliffe, avec sa donnée de victime malheureuse, emprisonnée dans un souterrain par un mari coupable. Dans *Alphonsine*, le comte de Moncalde enferme sa femme pendant trois ans dans un souterrain où il essaie de l'empoisonner. Elle n'est retrouvée qu'après la mort de son mari, par la seconde femme de celui-ci. Dans *Alphonsine*, mystères s'entassent sur mystères, et mainte scène de terreur inexplicable rappelle des scènes analogues chez Mrs Radcliffe (2).

Chez M^{me} de Genlis les traces de l'influence « noire » ne sont en somme qu'assez insignifiantes et peu importantes en ce qui concerne la littérature postérieure. Par contre, le goût pour le surnaturel et pour le merveilleux que nous trouvons chez Nodier, dès le début de sa carrière littéraire, nous intéresse vivement ; car Charles Nodier est un des premiers écrivains français à donner aux thèmes méprisés du roman « frénétique », une forme

1. Préface de l'édition de 1805.

2. Le passage suivant en est un exemple : « J'entends la redoutable porte se refermer sur moi avec un bruit épouvantable... Je frissonne... J'appelle Diégo, l'écho seul me répond... J'étais dans une obscurité profonde... Les idées les plus sinistres vinrent en foule m'assaillir... J'appelle encore Diégo avec plus de force, et plusieurs échos répètent seulement ce nom, ce qui me fit conjecturer que j'étais sous d'épaisses voûtes... chaque instant ajoutait à mon effroi... Une sueur froide inondait mon front... j'étais prêt à m'évanouir ». *Alphonsine*, t. I, pp. 163-164.

vraiment littéraire et artistique. C'est lui, qui le premier a mis en vers un sujet tiré des romanciers « frénétiques » anglais, car la poésie a résisté à la contagion de l'influence « noire » beaucoup plus longtemps que le roman et le théâtre (1). Dans ses *Essais d'un jeune Barde*, publiés en 1804, Nodier reproduit la [donnée de la ballade d'*Alonzo et Imogine* de Lewis, avec cette différence que le *Rendez-vous de la Trépassée* nous présente un fiancé et non pas une fiancée infidèle.

Claire et Paulin s'aiment avec ardeur ; séparés par le père de Claire, ils échangent des vœux de constance éternelle et jurent si l'un ou l'autre meurt, de revenir de l'autre rive consoler le survivant. Paulin part, mais l'absence est une épreuve trop grande pour sa fidélité. Il oublie Claire et succombe aux charmes de Rose. Il apprend le trépas de Claire, morte de douleur, mais sa nouvelle amante le console facilement. Elle lui donne rendez-vous à un bal ; il se hâte d'y aller, cherche partout celle qu'il aime.

« Mais voilà bien de son amante
 Le domino,
 Son cou de lys, sa main charmante
 Et son anneau.
 Rose, un heureux projet t'appelle ;
 Il t'en souvient.
 Tu me le diras trop tôt, cruelle,
 Que le jour vient. »

Mais hélas ! il découvre que cette forme n'est pas celle qu'il cherche. Il est rempli d'épouvante ; il s'écrie :

« Disparaissez, forme empruntée,
 Masque envieux !
 Il dit, et Claire ensanglantée,
 S'offre à ses yeux,

1. Le goût du sombre qu'on rencontre chez les poètes au commencement du XIX^e siècle, trouve satisfaction surtout dans les traductions et les imitations

Le bras armé d'un glaive humide
L'œil égaré,
Le teint meurtri, le sein livide
Et déchiré (1). »

En vain Paulin essaie de se débarrasser de ce spectre vengeur, toute la nuit il est forcé de supporter la présence de celle qu'il avait jadis aimée et qu'il avait trompée.

« Sans le délivrer de cette ombre
L'aurore a lui,
Claire promène un regard sombre
Autour de lui.
Dès que ses sens chargés de veilles
Vont s'assoupir,
Elle murmure à ses oreilles
Un long soupir (2). »

La ballade de Nodier rappelle non seulement le thème d'*Alonzo et Imogine*, mais aussi les visites nocturnes si importunes de la « nonne sanglante ».

Nodier ne donnera que beaucoup plus tard d'autres imitations directes du roman « terrifiant ». Sa ballade, quoiqu'elle n'eût pas d'autres imitations immédiates est cependant une sorte d'initiation. La poésie attendit encore une dizaine d'années avant d'utiliser les ressorts de l'école « frénétique ». Juste avant que la grande lutte romantique s'engageât, elle ouvrit la campagne en adoptant le mécanisme du surnaturel et du merveilleux si décrié par les classiques. Cette tendance est surtout remarquable dans la poésie « troubadour » où elle se

d'Ossian et aussi à un moindre degré dans les œuvres de Young et de Hervey. Quant aux efforts faits par Creuzé de Lesser pour ressusciter le moyen âge et la chevalerie, ils dérivent trop du courant général de l'époque pour qu'on puisse les attribuer à l'influence de Walpole ou de Clara Reeve.

1. Cf. La « Nonne sanglante ».

2. *Essais d'un jeune Barde*, pp. 51-56.

montre peu à peu à partir de 1813. Ce genre, dont les recueils devinrent de plus en plus nombreux à la fin du xviii^e siècle, atteint son apogée pendant le Consulat et l'Empire. « La raison profonde de ce phénomène, c'est assurément la nostalgie plus ou moins avouée du passé... On devance un peu la Restauration lorsqu'on affecte de réfugier sa rêverie dans une époque lointaine et royale (1). » Le passé qu'on goûte d'abord n'est pas le moyen âge sombre et superstitieux des romanciers « noirs ». Les poètes de ce genre se contentent pendant quelque temps de composer de simples chants d'amour, en général assez fades et insipides, et ne se soucient point des terreurs et des apparitions qui hantent l'imagination des romanciers et des mélodramaturges leurs contemporains. Avant 1820, tout cela change. « Il va sans dire que la transition, dit M. Fernand Baldensperger, est insensible, cependant lorsqu'on dépouille la collection de l'*Almanach des Muses*, on ne peut manquer d'être frappé après 1815, de la place occupée de plus en plus par la télépathie, les apparitions, les ermites, dans l'affabulation de ces pièces. Inversement les pastourelles, qui jadis donnaient la réplique aux troubadours, semblent disparaître (2). » Jusqu'aux environs de 1830, ces thèmes de terreurs superstitieuses et de démonologie figurent largement dans la littérature poétique. Dans ce genre on aperçoit, surtout dès le début, l'influence de la poésie allemande, de la *Lénore* de Bürger (3) de la *Fiancée de Corinthe* de Goethe; et

1. Fernand Baldensperger : *Etudes d'Hist. litt.* « Le Genre troubadour », p. 129.

2. *Ibid.*, p. 142.

3. Traduite en 1814 par M^{lle} Pauline de B*** pseudonyme d'Emile de la Bédollière.

L'influence exercée sur les poètes français par la poésie allemande est beaucoup plus forte que celle exercée par l'école « noire ». Le thème du fiancé ou de la fiancée spectre, de l'amour qui dure au-delà de la tombe se trouve également chez les deux. Dans la plupart des poésies françaises de ce genre, cependant, l'influence allemande semble prédominer, sauf dans quelques cas

du *Moine* de Lewis. « L'influence exercée sur la poésie française par l'école « noire » se restreint presque entièrement à l'œuvre de Lewis. Il y a peut-être quelques réminiscences de Mrs Radcliffe dans les vagues frissons de terreur, les nuits noires où les voyageurs attachés entendent sonner des cloches mystérieuses et voient les fantômes se glisser dans l'obscurité des forêts profondes, mais tout cela est trop vague en général, pour trahir une imitation directe de la romancière anglaise.

C'est dans les imitations de la ballade d'*Alonzo et Imogine* de Lewis, et dans les réminiscences de sa fameuse légende de la « nonne sanglante » qu'il faut chercher la descendance de l'école de terreur. C'est souvent une fiancée ou un fiancé mort qui vient reprocher à l'infidèle des vœux profanés et oubliés ; ce sont des nonnes inquiètes que la tombe ne retient plus ; ou bien ce sont quelquefois de sombres scènes de magie qui rappellent les pratiques diaboliques du *Moine*.

On trouve la plupart des poèmes de ce genre dans les recueils, tels que l'*Almanach des Muses*, et plus tard les *Tablettes romantiques*, les *Annales romantiques* et les *Keepsakes*.

L'*Almanach des Muses*, publie en 1813 une poésie, l'*Anneau*, qui semble s'inspirer à la fois de la « nonne sanglante » et d'*Alonzo et Imogine*. Un guerrier vaillant, Olivier, fiancé sans l'avoir vue, à la belle Emmeline qui lui a envoyé son anneau, s'endort sous sa tente, Il est réveillé par ces mots :

« Pour avoir ton anneau, je viens auprès de toi,
Donne-moi ton anneau, guerrier, donne-le-moi, »

où une imitation évidente de la ballade de Lewis, *Alonzo et Imogine*, est visible. Parfois aussi il nous semble retrouver quelques traces des sombres scènes de magie dans le *Moine*. Cf. Fernand Baldensperger : *Gœthe en France*, Paris, 1904, in-8°. Boney-Maury (G.). *Bürger et les Origines anglaises de la Ballade littéraire en Allemagne*.

Il voit devant lui une très belle jeune fille, couverte d'un voile léger. Il dit à la belle inconnue qu'il tient l'anneau de sa fiancée, mais qu'il le lui donnera si elle passe trois nuits à côté de lui. L'apparition avance en soupirant ;

« Et vient près d'Olivier se placer sans mot dire. »

Mais un froid mortel s'empare du cœur d'Olivier.

« Il semble que son sang dans ses veines se glace. »

A la fin de la troisième nuit l'étrangère mystérieuse arrache l'anneau du doigt d'Olivier, et disparaît, en prononçant ces mots mystérieux :

« Apaise-toi, Raimond, au fond de son tombeau
Ton amante fidèle emporte ton anneau. »

Sept ans s'écoulent ; Olivier revient de la Palestine, se rend auprès du vieux comte Edouard pour réclamer sa fiancée Emmeline, fille de celui-ci. Le comte lui dit qu'Emmeline est morte sept ans auparavant et raconte sa triste histoire : Avant d'envoyer son anneau à Olivier, Emmeline s'était fiancée à Raymond, à qui elle avait juré une foi éternelle.

« Oui, je te jure lui dit-elle,
Raimond, que le jour de ma mort,
A cette main pure et fidèle,
Je porterai ton anneau d'or. »

Eblouie par la gloire et la noble origine d'Olivier, elle avait trahi son serment. Raymond, dans son désespoir, se tue. Emmeline, saisie de douleur et de remords, expire bientôt après, laissant échapper de sa bouche mourante ces mots :

« Pour avoir ton anneau je viens auprès de toi ;
Donne-moi ton anneau, guerrier, donne-le-moi. »

Olivier fait ouvrir le cercueil d'Emmeline. A la main du squelette, il reconnaît l'anneau (1).

A part cette poésie, l'on retrouve peu de traces de cette influence « noire » jusqu'en 1816, lorsque le même recueil publie les *Fantômes de la Chapelle* de S. G. Gérard. L'auteur traite ses revenants d'une façon humoristique. Il pourrait y avoir, dans ses terreurs sans cause, dans le dénouement rationnel, quelques réminiscences d'Anne Radcliffe.

Le sire de Clairon, pèlerin, revient de la Palestine où il a gagné un grand nombre de pardons et donné des preuves éclatantes de sa bravoure. Surpris par la nuit et par l'orage, il se réfugie dans une chapelle isolée, située dans des lieux tristes qu'on avait coutume de fuir.

« A l'heure où la lune éclip­sée
N'éclairait plus ces bois silencieux.
Cédant alors à des mains invisibles
L'airain lugubre au loin frappait les airs. »

Le brave chevalier se repose sous la nef ébranlée, et se dispose à dormir; mais il avise à travers la feuillée deux fantômes vêtus de blanc.

« Et sous leurs pas l'écho de ces vieux dômes
A retenti d'un sourd frémissement. »

Il commence à prier pour ces âmes en peine. Mais voyant de loin ces spectres s'embrasser, il sort de son abri et se glissant auprès d'eux, reconnaît « la gente Inès, veuve du voisinage, qu'un doux ami s'en allait consolant (2) ».

A cette époque les partisans du classique commencent déjà à s'inquiéter sérieusement de la façon dont les horreurs et les teintes sombres se sont insinuées dans

1. Saint-Félix : *Almanach des Muses* 1813, pp. 163-171. Ce même poème est reproduit dans l'*Almanach des M.*, de 1821, p. 137.

2. *Al. des M.*, 1816, p. 105.

le domaine de la littérature. Quelques années auparavant, les adversaires du mélodrame avaient fait un grand effort pour déterminer sa chute, mais sans y réussir (1). La poésie restera également réfractaire à toutes les remontrances. Aimé-Martin qui loue la romance des *Fantômes de la Chapelle*, « poème charmant, plein de grâce et de naïveté et d'une poésie élégante et harmonieuse », déplore le changement qui s'est opéré dans l'*Almanach des Muses*. « Ce n'est donc, dit-il qu'avec un sentiment pénible que j'ai lu l'*Almanach des Muses* de cette année. On se demande après cette lecture ce qu'est devenue cette galanterie française, ce léger badinage, cette grâce, cette harmonie, attributs distinctifs de notre poésie. Il semble même que nos poètes ont renoncé à tout ce qui faisait leur gloire ; et qu'ils ne se plaisent plus qu'à modeler des accords sauvages où à aligner des vers imitatifs (2). »

Cependant le goût du roman « terrifiant » anglais s'impose de plus en plus aux lecteurs plus cultivés. Dans son *Rapport sur la littérature*, publié en 1809 et réimprimé en 1815, Marie-Joseph Chénier parle en termes très favorables des romans de Mrs Radcliffe. « On trouve, dit-il, en ces divers ouvrages, des caractères

1. « En 1813, en un effort désespéré, ils conjuraient leurs efforts dans une publication intitulée *Essai sur l'État actuel des théâtres de Paris*, et ils accumulaient là leur griefs, non sans perfidie, espérant que quelques-uns de ces arguments frapperaient l'oreille du Pouvoir... Le Pouvoir cependant, de quelques mesures draconiennes qu'il eût usé à l'égard des théâtres, ne semblait point convaincu que le mélodrame eût une action nuisible sur l'esprit public. » Paul Ginisty : *Le Mélodrame*.

2. *Journal des Débats*, 16 janvier 1810. Parlant du roman « noir » dans le *Journal des Débats* du 8 août 1816. Aimé-Martin dit : « N'est-ce pas au moment où il n'y avait plus en France que des bourreaux et des victimes, où l'Enfer semblait avoir vomé ses habitants parmi nous, que nous vinrent de l'Angleterre ces tristes fictions qui n'avaient d'autre but que d'inspirer la terreur ? On les accueillit avec un enthousiasme révolutionnaire ; on fit plus, on y ajouta tout ce que le crime a de plus hideux. Les tombeaux nous environnaient, et l'on en fit sortir des spectres horribles ; les palais, les châteaux étaient abandonnés et ils devinrent l'asile des brigands les plus infâmes. L'aspect des démons même n'aurait pu nous étonner, car il n'y avait pas un seul forfait qu'on pût faire passer pour une fiction. »

fortement prononcés, des situations terribles que l'auteur amène et accumule au hasard de s'en tirer péniblement, de belles descriptions de l'Italie et du Midi de la France, d'énergiques tableaux, de vrais coups de théâtre, et même quelques tons de Shakespeare, ce génie éminent anglais... Ces romans considérés dans leur ensemble se rattachent à une seule idée d'un grand sens. Partout le merveilleux domine; dans les bois, dans les châteaux, dans les cloîtres, on se croit environné de revenants, de spectres, d'esprits célestes ou infernaux; la terreur croît, les prestiges s'entassent, l'apparence acquiert presque de la certitude et quand le dénouement arrive, tout s'explique par des causes naturelles (1). » Chénier semble reconnaître qu'il y avait un grand parti à tirer des procédés d'Anne Radcliffe, car, ajoute-t-il, « les plans n'ont pas l'étendue et la portée dont ils étaient susceptibles ».

Il est très curieux aussi de noter qu'au moment où Scott et Byron commencent à être connus en France il ne manquera pas de critiques qui leur préféreront l'école Radcliffienne (2). Lorsque *Lara* parut en 1816, le rédacteur, R. J. Durdent, « met délibérément Byron au-dessous de M^{me} Radcliffe, qui au moins donne à la fin de chacun de ses romans la clef des énigmes qu'elle s'est pluë à entasser pendant plusieurs volumes (3) ».

1. *Rapport sur l'État et le Progrès de la Littérature depuis 1789*, éd. 1815, p. 141.

2. Une correspondance de Londres à la *Revue Britannique* écrit : « Vous devez vous rappeler cependant, cher directeur, car vous y fûtes pour quelque chose, que Walter Scott ne fut pas compris en France dès le premier jour. *Waverley*, *Guy Mannering* et l'*Antiquaire*, traduits et publiés, je ne sais plus par qui, dormaient dans les cabinets de lecture, trouvés bien inférieurs aux romans d'Anne Radcliffe. » Cité par Louis Maignon : *Le Roman historique*, p. 100.

3. Edmond Estève : *Byron et le Romantisme français*, p. 49.

L'INFLUENCE « NOIRE » APRÈS 1815

1

1° A partir de 1815, un renouvellement du goût pour les romans du genre « noir » devient de plus en plus évident et l'on peut remarquer une tendance toujours croissante à revenir aux thèmes d'horreur qui avaient passionné tant de lecteurs à la fin du xviii^e siècle.

La nouvelle vogue des romans de terreur n'a plus le caractère simple qu'il avait au commencement du siècle. L'influence « frénétique » ne se restreint pas, à partir de 1815, à la littérature purement marchande, et il n'est plus possible de tracer d'une façon distincte la ligne de démarcation qui sépare les ouvrages « frénétiques » de la littérature proprement dite. Au moment de la Restauration, la littérature française se renouvelle, et les écrivains étrangers redeviennent à la mode. Scott et Byron en se servant des procédés de leurs plus humbles devanciers donnent aux ressorts méprisés de l'école de terreur une valeur qu'ils n'avaient pas auparavant ; de sorte qu'aux environs de 1820, le roman « terrifiant » reflurit dans toute sa force (1). Beaucoup d'auteurs d'ail-

1. A mesure que le goût pour les œuvres de Byron s'infiltrait en France, le noir scélérat devint de plus en plus intéressant jusqu'à ce qu'il arriva à remplacer le héros lui-même.

En 1819, on publia non seulement de nouvelles éditions de romans de Mrs Radcliffe qui avaient déjà paru, mais on donna aussi pour la première fois une traduction de son premier roman, *les Châteaux d'Athlin et de Dunbayne*, traduits par l'auteur des *Mémoires de Cromwell*, Paris 1819, 2 vol. in-12°. Le nouveau posthume de Mrs Radcliffe fut traduit à son apparition par Defauconpret, sous le titre : *Gaston de Blondeville, ou Henri III tenant sa cour à Kenilworth en Ardenne*, Paris, 1826. 3 vol. in-12.

leurs qui croyaient imiter les deux grands romantiques anglais, n'étaient en réalité que des descendants de l'école de terreur ; et maints romans historiques, tout en subissant l'influence de Walter Scott, portent aussi l'empreinte du roman « frénétique » (1).

Une autre influence se fit sentir à peu près à la même époque, celle de Maturin, dernier grand descendant, on peut le dire, de l'école de terreur. La sombre histoire de Melmoth, l'Homme errant, fixa fortement l'attention des lecteurs français.

En même temps le romantisme allemand offrit au public français une matière à peu près analogue et renforça le goût pour le fantastique et le surnaturel. L'influence anglaise et l'influence allemande se fondent et s'entre-croisent souvent, et il n'est pas toujours possible de les distinguer ; sauf quand nous voyons une imitation directe d'un écrivain quelconque. Il y a un élément de fantastique, tel qu'on le voit chez Hoffmann qui vient presque entièrement de l'Allemagne. Comparé à cette formule, le surnaturel des anglais et surtout le surnaturel du roman « frénétique » est plus matériel, plus objectif.

Le désir d'utiliser les thèmes d'horreur et de mystère

1. Comme dans l'*Homme des Ruines* (1823) de Dinocourt, où nous trouvons des passages tout à fait à la Radcliffe. Le suivant en est caractéristique. « Son ombre réfléchie sur la muraille le long des corridors, les soupirs du vent, le craquement léger des marches de l'escalier qu'elle monte cependant avec légèreté, la font tressaillir ; elle tourne souvent la tête en marchant comme si elle craignait d'être suivie par quelqu'un des fantômes affreux dont il avait été fait devant elle de si terribles descriptions... Tout à coup elle s'arrête, elle sent un frisson glacial parcourir tout son corps — elle a entendu — non elle ne s'est pas trompée ; c'est un soupir étouffé qui est venu frapper son oreille... elle frémit... s'avance pâle et tremblante vers la porte de sa maîtresse... elle l'entreouvre avec précaution... Dieu ! quel objet !... elle jette un cri terrible et tombe à la renverse. » Vol. II, p. 164-166.

« C'est à cette veine fantastique, dit M. Louis Maigron, qui du *Château d'Otrante* et du *Moine*, s'est infiltrée dans les œuvres de W. Scott, et plus spécialement par lui, dans toute une partie de la jeune littérature romantique, qu'il faut rapporter aussi l'emploi de ces présages sinistres que Vigny a trop généreusement prodigués dans son œuvre. Le héros part « un vendredi, le

devient de plus en plus une tentative consciente pour trouver des ressorts d'émotion plus vivants que tout ce qu'avait offert jusqu'ici le classique ou le pseudo-classique. Nous verrons que dès le commencement de la lutte romantique les ressorts préconisés par les romanciers « terrifiants » deviennent une partie intégrale de la formule de la nouvelle école.

Les premiers imitateurs de Mrs Radcliffe et de Lewis n'avaient vu dans les romans de ceux-ci que des ressorts propres à éveiller des frissons de terreur et d'étonnement. Les romantiques y trouvèrent autre chose. D'une part, le côté surnaturel du mouvement terrifiant émut une génération qui se révoltait déjà contre l'esprit rationaliste et irréligieux qui avait dominé la période révolutionnaire. On commençait à croire presque aux merveilles qu'on racontait. On éprouvait le désir de sortir du monde réel pour s'aventurer dans un pays romanesque, habité par des êtres fantastiques et même grotesques. D'autre part le « gothique » ne pouvait manquer de plaire au parti monarchique, pour lequel « revenir au moyen âge, c'était renouer l'antique tradition de la monarchie légitime... c'était démontrer surtout que l'esprit philosophique... avait dévié le génie national dont la véritable expression était dans les prouesses de la chevalerie et dans les splendeurs de l'art gothique » (1).

Les sombres thèmes de superstition et de démonologie ont d'ailleurs, avec la pleine éclosion du romantisme, non seulement envahi la littérature, mais encore semblent intéresser profondément les esprits de l'époque. On dirait même qu'une grande partie du public croit aux merveilleux dont les écrivains le régaler. Collin de

13 du mois et le jour de Saint-Gervais et Saint-Protas, le jour des deux Martyrs (« les Adrieux »), etc.

Le Roman historique à l'époque romantique, p. 269.

1. Ch. M. Des Granges : *La Presse littéraire sous la Restauration*, p. 47.

Plancy, pseudonyme de M^{lle} Gabrielle Paban, essaie de combattre les croyances superstitieuses de ses contemporains, et donne un *Dictionnaire Infernal* où elle énumère les fables de toutes les époques (1). Dans son préambule l'auteur exhorte le public à secouer le joug de superstition qui pèse sur lui. « Mais nous, que nous crouissons encore dans la superstition quand nous pouvons en sortir ; nous recherchions les ténèbres comme le hibou quand nous pouvons, comme l'aigle, regarder le soleil ! Voilà ce qui passe toute imagination ! Et combien de gens consultent encore la sibylle du faubourg Saint-Germain ? Combien se troublent s'ils perdent trois gouttes de sang par le nez ? Le plus grand nombre croit aux prodiges, parce qu'on néglige de s'éclairer... Achéons donc d'écraser la superstition en la poursuivant dans tous ses réduits ; tirons le rideau qui couvre ses fastes... Combattons l'ignorance et l'erreur, conservons à notre siècle son beau nom de siècle de lumières (2). »

La renaissance du goût pour le surnaturel et pour le moyen âge qui se produisit à partir de 1815, ne fut donc plus, comme à la fin du xviii^e siècle, une vogue passagère, mais plutôt un mouvement conscient vers un renouvellement de la littérature, mouvement qui dérive de sources diverses.

Nous remarquons d'une part une renaissance du genre « terrifiant », laquelle, profitant de la nouvelle vogue pour les émotions fortes et pour les thèmes de superstition reparait dans toute sa vigueur. Les mélodramatiques reproduisent toujours avec beaucoup de succès le surnaturel et les procédés extravagants de l'école de Lewis et de Mrs Radcliffe. De nombreux spectres vrais

1. « *Dictionnaire Infernal* ou Bibliothèque universelle sur les êtres, les personnages, les livres, les faits et les choses qui tiennent aux apparitions, à la magie, au commerce de l'Enfer », etc.

2. Préambule, pp. 22-24. Le même auteur donne aussi *Demoniana* ou *Nouveau choix d'anecdotes surprenantes* ; recueil d'histoires de revenants, etc. ; avec des explications rationnelles.

et supposés hantent la scène. Nous voyons un des meilleurs exemples d'un bon mélodrame, propre à émouvoir le spectateur le plus endurci, dans le drame de Ducange, *Elodie ou la Vierge du Monastère*, tiré du roman de d'Arlincourt. L'auteur prodigue à pleines mains tous les ressorts frénétiques : surnaturel, mystères, horreurs, situations extraordinaires.

La comédie de son côté continue à se moquer de cette surabondance de terreurs. La *Porte Secrète* de Bayard et Desaugiers, comédie vaudeville, jouée au théâtre de Madame, le 7 mai 1825, présente un vieux château gothique avec tout le décor de convention, et des effets de ventriloquie faisant croire à des revenants.

Vers 1830, les théâtres des boulevards semblent se lasser des effets extravagants de magie et de surnaturel. Gaspard de Pons essaya en vain de faire jouer son *Melmoth*, d'abord en 1834, sur le boulevard du Temple, puis en 1838, et finalement en 1841 sur la scène de la Renaissance. Le roman de Maturin avait si fortement saisi l'imagination de l'auteur qu'il ne renonça qu'à regret, au désir d'en donner sa version au public (1).

2° Le renouvellement du goût pour le « noir » s'accuse encore plus fortement dans le roman que sur le théâtre. Il y a à partir de 1816, mais surtout à partir de 1819, un accroissement de plus en plus marqué dans le nombre des romans « noirs » à peu près identiques à ceux qui faisaient la fortune des cabinets de lecture à la fin du XVIII^e siècle. De temps en temps seulement un romancier ambitieux essayait de donner quelques traits byro-

1. « Quant au *Melmoth*, je ne saurais nier qu'après avoir été refusé en trois actes dès 1834 par les assistants du bibliophile M. Guilbert de Pixérécourt, il s'avisait en 1841 d'aller encore chercher fortune à la Renaissance ressuscitée... Il avait profité du temps qui s'était écoulé et où il n'avait pu se gouverner qu'à sa fantaisie pour s'ajouter du « fantastique », et aussi du bizarre en masse... Cependant vers 1838, j'avais entrepris de faire avaler mon *Melmoth* à M. Hurel. »

Gaspard de Pons : *Essais dramatiques*, édit. 1861, t. I, pp. 98 et 202.

niens à son héros, ou quelque mise en scène à la Walter Scott.

M^{me} de Nardouet fut une des romancières les plus infatigables dans ce genre. Elle produisit entre beaucoup d'autres romans : *Barberinski ou les Brigands du Château de Wissegrade* (1818) « imité de l'anglais de Mrs Radcliffe » ; *le Chevalier aux Armes noires ou le Château des Précipices* (1830) ; *le Château de Sombre-mar ou les deux Fantômes* (1821). Elle suit de très près son modèle, Anne Radcliffe, et certaines scènes dans ses romans pourraient presque passer pour l'œuvre de la romancière anglaise (1).

M^{me} de Saint-Venant aussi, qui pendant assez longtemps avait négligé le genre « frénétique », tourna son attention encore une fois vers les spectres et les brigands. Son *Olympia ou le Brigand des Pyrénées* (1821), son *Enfant de la Caverne du bois, ou les Mystères de la Tourelle du Couvent de San Benedetto*, et beaucoup d'autres de nature analogue, « annoncent, dit Pigoreau, beaucoup d'imagination, et respirent la morale la plus pure ; mais il ne faut pas y chercher les grâces du Style ».

3° Parmi les écrivains « frénétiques » les plus fertiles de cette époque il est curieux de trouver Honoré de Balzac. Ses lectures de jeunesse avaient été choisies parmitout ce qu'il y avait de plus extravagant dans les

1. Par exemple les scènes suivantes : « Minuit venait de sonner, et il n'avait encore pu fermer l'œil ; il lui sembla entendre ouvrir la porte et il se tourna de ce côté ; mais il ne vit ou ne crut voir qu'une ombre vacillante qui s'approcha de son lit... » *Les Brigands du Château de Wissegrade*, vol. I, p. 19. « Minuit sonna dans ce moment, et un coup de canon vint ébranler les vitraux de leur croisée. Un bruit de chaîne se fit entendre dans la galerie, accompagné de lugubres gémissements... « Regarde, dit encore la voix sépulcrale ». *Ibid.*, vol. I, p. 63. « Une autre pièce paraissait avoir servi de prison à un grand personnage ; de fortes chaînes attachées à la muraille paraissaient encore retenir... un grand squelette qui avait une couronne de fer sur la tête. Une cruche et un panier pourri, étaient les marques certaines qu'on n'avait pas voulu abréger ses jours par l'horrible supplice de la faim ». *Ibid.*, vol. I, pp. 87-88.

littératures anglaise et française, et « le goût littéraire de ce grand créateur de types humains était si incertain qu'il trouve « admirables » les romans d'Anne Radcliffe, qu'il compare ceux de Lewis à la *Chartreuse de Parme*, qu'il appelle Maturin « un des plus grands génies de l'Europe », et qu'il le cite entre Molière et Goethe (1) ».

Balzac ne se faisait pourtant aucune illusion sur la valeur de ses premières tentatives littéraires qu'il écrivit, sous les pseudonymes de Horace Saint-Aubin et de Lord R'Hoone, pour se rendre indépendant, et il appelle son *Héritière de Birague* « une vraie cochonnerie littéraire (2) ». Entre 1822 et 1825, Balzac publia un grand nombre de romans — pour la plupart en quatre volumes — et dont les principaux sont : l'*Héritière de Birague* (1822), *Jean-Louis ou la Fille trouvée* (1822), *Clotilde de Lusignan ou le beau Juif* (1822), le *Centenaire ou les deux Beringheld* (1822), réimprimé plus tard sous le titre du *Sorcier*, le *Vicaire des Ardennes* (1822), la *Dernière Fée ou la Nouvelle Lampe merveilleuse* (1828), *Annette et le Criminel* (1824), réimprimée sous le titre d'*Argow le Pirate*, *Jane la Pâle*, dont le titre primitif fut *Wahn Clore* (1825).

L'*Héritière de Birague* est un mélange de Ducray-Duminil, d'Anne Radcliffe et de Pigault-Lebrun. Des dangers et des malheurs innombrables assaillent l'héroïne, la belle et malheureuse Aloïse ; même dans son sommeil elle ne peut échapper aux tristesses de son existence. Des songes terrifiants viennent troubler son repos. Un soir elle rêva « qu'après une longue course elle arrivait enfin à la ruelle du château ; là, une énorme pierre se soulevait par les efforts d'un homme qui sortait de terre et l'embrassait ; mais son baiser avait la

1. André Le Breton : *Balzac*, p. 62.

2. Voir Alphonse Séché et Jules Bertaut, *Balzac*, p. 34 et André Le Breton, *Balzac*, p. 71.

froideur du marbre ; et de l'assemblage d'une foule de ruines... sortait le vieux Robert haletant et criant : « Sauvez l'honneur de mon intendance, sauvez... » Un long silence suivit, qui fut interrompu par des gémissements et du fond du cœur s'élevait un effroi qui, la saisissant, la faisait évanouir sur l'autel ; et, malgré l'absence de ses esprits, elle entendit une voix tonnante qui la fit trembler en disant : Lorsque le pouvoir des hommes finira, songe qu'il est un autre pouvoir (1) ».

Ce passage caractérise le style de Balzac dans ses romans de jeunesse, pleins d'incidents extravagants et saugrenus, d'horreurs et de mystères. Il n'affectionne pas beaucoup le moyen âge, sauf dans sa *Clotilde de Lusignan* qui nous transporte en plein pays de « romance » avec des tournois et des combats et, de plus, des bourreaux, des monstres, des chevalets de torture.

Le *Centenaire ou les deux Beringheld*, est une imitation de *Melmoth* de Maturin, traduit en français l'année précédente. Il y a, dans l'œuvre de Balzac, des passages originaux, mais l'idée foncière et beaucoup des incidents du *Centenaire* sont puisés directement dans *Melmoth*. Le centenaire, Beringheld, est un sorcier, né au xv^e siècle. Il peut vivre éternellement, à condition de trouver toujours de nouvelles victimes humaines qui, pour une raison quelconque, consentent à se vendre à lui. Beringheld, comme Melmoth, cherche toujours ses victimes parmi les malheureux de la terre. Mais, finalement, le centenaire, privé de sa proie au dernier moment, est condamné à mourir, car le terme est arrivé où il doit sacrifier une nouvelle victime ou renoncer à la vie.

Il y a, dans le roman de Balzac, plus de matérialisme que dans celui de Maturin. Son sorcier immole ses victimes jusqu'à la dernière goutte de sang, tandis que

1. *L'Héritière de Birague*, vol. III, p. 166.

Melmoth demande, en échange des dons qu'il confère, une âme humaine ; il veut se sauver de la damnation éternelle, et non pas comme Beringheld, jouir d'une vie terrestre sans fin. Le dénouement de *Melmoth*, plus clair, plus terrible, est aussi plus impressionnant que celui du *Centenaire*.

En écrivant le *Vicaire des Ardennes*, Balzac s'est inspiré en grande partie du *Moine*. Il s'agit de l'amour coupable d'un prêtre, et beaucoup des détails du *Vicaire* rappellent le roman de Lewis. Le prêtre de Balzac est beaucoup moins révoltant que le moine Ambrosio ; néanmoins le livre fut considéré comme étant d'une nature si scandaleuse que le gouvernement en fit arrêter la vente et détruire les exemplaires qui restaient en magasin (1).

Après 1825, Balzac cessa de composer cette fiction « frénétique », mais il ne s'est jamais débarrassé des effets de ses premiers essais littéraires et de ses premières lectures. A travers toute la « Comédie Humaine », les traces de ce goût pour le sombre et l'invraisemblable reparaissent. Dans les titres tels que la *Grande Bretèche ou les trois Vengeances*, les *Dangers de l'Inconduite*, *Où mènent les Mauvais Chemins*, le *Doigt de Dieu*, etc. ; dans les scènes d'horreur et d'atrocité qu'on trouve dans les *Souvenirs d'un Paria*, dans l'*Embuscade*, dans une *Ténébreuse Affaire* (2). Dans d'autres romans combien ne trouve-t-on pas d'invraisemblances, de reconnaissances finales, de documents découverts de la façon la

1. Il était question de brûler le *Vicaire des Ardennes* au pied du grand escalier du Palais, mais « on avait fini par se contenter de faire mettre au pilon la moitié de l'édition qui restait. De fait le livre est encore condamné ».

J. Derôme : *Les Editions originales des Romantiques*, p. 59.

2. Parlant de ce roman, G. de Molènes écrit dans la *Revue des Deux Mondes* : M. de Balzac, quoique son talent soit certainement d'un ordre beaucoup plus élevé que celui de M. Frédéric Soulié, a, parmi le bagage de romans nouveaux avec lequel il se présente en ce moment au public, une œuvre qui s'adresse à peu près aux mêmes instincts que le *Château des Pyrénées*. *Rev. d. D. M.*, juin 1843, p. 990.

plus providentielle, de sombres scélérats, de protecteurs de l'innocence ? « Qu'il s'agisse du *Père Goriot* ou des *Parents Pauvres*, s'ils ne se nomment plus Melmoth, Schedoni, Ambrosio, mais Goupil, Fraisier, Corentin..., n'est-il pas vrai qu'ils mènent toute l'action et que les sombres héros de Maturin, de Mrs Radcliffe et de Lewis reconnaîtraient en eux leurs élèves (1). »

Toute sa vie Balzac est « sincèrement épris du surnaturel, non seulement du vrai mysticisme, mais aussi de ses plus petits préjugés (2). Dans ses *Etudes Philosophiques*, dont le *Melmoth réconcilié* est une partie, il reprend le thème de *Melmoth*. Il veut peindre « les causes des effets sociaux... pourquoi les sentiments, sur quoi la vie ; quelle est la partie, quelles sont les conditions au delà desquelles ni la société ni l'honneur n'existent (3) ». Le romancier prend ici un thème fantastique, mais il le traite au point de vue philosophique ; son intrigue est bien liée et l'on n'y voit plus de ces enchevêtrement qui embarrassent ses œuvres de jeunesse.

4° Comme au moment de sa première apparition en France, le genre « frénétique » se trouve en butte à la satire. Les *Ombres Sanglantes* de Cuisin, publiées en 1820, démontrent que depuis plus de vingt ans qu'il existe, ce genre n'a pas perdu de ses terreurs et de ses horreurs.

Pigoreau prétend que les *Ombres Sanglantes*, ainsi que d'autres œuvres du même auteur furent écrites dans le but moral de guérir le peuple de ses craintes superstitieuses. Les *Ombres Sanglantes* offrent un certain intérêt piquant par la façon dont elles résument tout ce qu'il y avait d'effrayant dans les romans contemporains. Le

1. A. Séché et J. Bertaut : *Balzac*, p. 108.

2. Joseph Retinger : *Le Conte fantastique dans le Romantisme français*, p. 108.

3. Balzac : *Lettres à l'Etrangère*, cité par J. Retinger dans le *Conte fantastique*, p. 108.

titre en est suggestif : « *Les Ombres Sanglantes*, galeries funèbres de prodiges, événements merveilleux, apparitions nocturnes, songes épouvantables, délits mystérieux, phénomènes terribles, forfaits historiques, cadavres mobiles, têtes ensanglantées et animées, vengeances atroces et combinaisons de crimes, etc. Recueil propre à causer les fortes émotions et la terreur. »

Le livre est divisé en ombres au lieu de chapitres ; et chaque « ombre » porte un titre significatif, tel que le *Faux Capucin ou la tête sanglante et mobile*, « histoire véritable », qui est le titre de la septième. Il a un frontispice à la manière « noire » qui représente une jeune femme dans son lit, un livre à la main, mais terrifiée par des apparitions ou des visions. Une bête qui ressemble à un crocodile, grimpe sur les couvertures. Une main tenant une épée, s'élance au-dessus de la tête de la dame. Toutes sortes de bêtes fantastiques se divertissent dans la chambre. On voit en bas de la gravure une faux, un sablier, des crânes, des têtes de morts. Tout le tableau dépeint la terreur causée par la fiction populaire.

L'introduction, non moins que le titre, découvre l'intention plaisante de l'auteur. « Conséquemment, dit-il, dans ce beau projet à la Young, dans cette galerie funèbre de pompes funéraires, me fera peut-être observer ce dédaigneux misanthrope, vous allez donc, me dira-t-il, exhumer d'une plume plagiaire toutes les rêveries nocturnes de la sépulcrale Radcliffe, du *Moine*, de la « Nonne sanglante » et des *Mystères d'Udolphe* ; vous allez sans cesse faire résonner à nos oreilles, comme sur les boulevards, des timbres et des beffrois effrayants ; vous nous placerez sans doute dans la Tour du Nord, ou bien à la partie méridionale du château, vous ne nous épargnerez pas plus le sournois et banal « Dissimulons » ; vous aurez grand soin de nous promener encore dans de longs corridors à échos sinistres, dans

de sombres caveaux où la lueur d'une lampe mourante répand ses couleurs « vertes » sur un cadavre livide... et parcourant dans des métaphores gigantesques toutes les phases du « Disque argenté », allez... allez, monsieur le compositeur élégiaque, croyant nous faire frissonner avec vos mélodrames anecdotiques, leur invraisemblance n'excitera au contraire que le rire et le dédain. »

Les *Fantômes nocturnes*, du même auteur, publiés l'année suivante, sont de même nature que les *Ombres Sanglantes*, et écrits également dans un but soi-disant moral.

Ces satires, pourtant, ne paraissent pas avoir fait beaucoup de tort au roman « terrifiant » qui continue pendant quelque temps d'exercer son attrait irrésistible sur la foule. A partir de 1825, le nombre des productions de ce genre commence à diminuer (1). De temps en temps un roman à spectre non adultéré reparait, et dans le roman populaire l'influence « terrifiante » se perpétue sous la forme de traits caractéristiques. Des auteurs comme Victor Ducange gardent une grande partie de l'attirail qui avait fait la fortune de Ducray-Duminil au commencement du siècle.

II

1° Pendant que les romanciers « terrifiants » continuaient les traditions de l'école Radelifienne, les doctrines de cette école jetaient des racines autrement

1. L'autorité, qui commençait à s'inquiéter de l'immoralité de quelques-uns de ces romans, tels que le *Monstre* (1824) et le *Damné* (1824) était peut-être pour quelque chose dans cette diminution d'horreurs ; mais il est probable aussi que le public commençait à s'en lasser et à désirer d'autres nouveautés. « Dégoutés de tant d'écrits, la plupart ennuyeux ; effrayés par la juste sévérité d'un gouvernement qui veut enfin mettre un frein à tant de licence, et qui sévit contre les propagateurs des mauvais livres, quelques-uns de nos

profondes dans la littérature française. Dès le commencement de la lutte romantique les ressorts méprisés de l'école de terreur furent adoptés par les novateurs, et le surnaturel et le moyen âge devinrent une partie intégrante de leur programme. Les romantiques se mirent sérieusement à ressusciter le passé avec ses superstitions. « Le « merveilleux différent » — dit M. Fernand Baldensperger en parlant du genre « troubadour » — auquel la littérature était invitée à demander son renouvellement, au lieu d'être une curiosité devait former le fond de la pensée et de l'imagination poétique telles que le premier cénacle les souhaitait ; une révolution mythologique devait faire de l'ensemble des croyances sur lesquelles le moyen âge avait vécu, le support de toute l'inspiration romantique. Il y avait loin de ce programme aux affabulations, toutes de costumes et de formes de troubadourisme d'antan, et l'on comprend l'hostilité des voltairiens, ou même des catholiques sociaux à l'égard de ce merveilleux fondé sur les contes de fées et de revenants et sur l'érudition des bonnes femmes et des nourrices (1). »

Ce que les romantiques de la première heure trouvèrent surtout d'intéressant dans la fiction « frénétique » ce fut la mise en scène romanesque de vieux châteaux gothiques, hantés d'ombres mystérieuses ; ce furent aussi les caractères touchants que les romanciers « noirs » affectionnaient tant. Les extravagances les plus grossières — telles qu'on les trouve chez Lewis — bien qu'accueillies avec un certain enthousiasme, n'eurent pas le même attrait qu'elles auront plus tard.

Comme nous l'avons déjà vu, quelques traces de l'in-

correspondants nous ont déclaré qu'ils ne voulaient plus de romans. » Pigoreau : *Petite Bibliographie Romancière*, ap. au dixième supplément, 1825, p. 3. Le gouvernement avait déjà montré son autorité. « *Mon Cousin Matthieu*, le *Monstre*, l'*Incrédule* ont été saisis presque au moment de leur publication. » *Ibid.* huitième supplément, le 30 octobre 1824, p. 3.

1. Le « Genre Troubadour », dans *Etudes d'Histoire littéraire*, p. 145.

fluence « noire » se sont infiltrées dans la poésie dès 1813, mais c'est aux environs de 1820, que commence la véritable invasion du « noir » dans la littérature proprement dite. Emile Deschamps, un des premiers, donne des gages à l'école de terreur. Il publie, dans le *Mercure de France*, du 3 janvier 1818, une sinistre ballade qui rappelle à la fois l'*Alonzo et Imogine* de Lewis et la légende de la « nonne sanglante » de celui-ci. Dans la *Noce d'Elmance*, Elmance promet sa foi à Osval qui va combattre en pays maure. Sa mère veut qu'elle épouse Georges d'Eristole, mais Elmance refuse d'être infidèle à son fiancé.

Georges, baron farouche et sombre, vient s'asseoir au pied de la tour; Elmance apparaît devant lui et lui dit qu'il a un rival.

« Au moment où ta vaine flamme
Croira triompher de ma foi
Il n'aura qu'un spectre pour femme,
A présent, George, épouse-moi ! »

Mais Georges rit des pleurs de sa victime et des menaces de l'enfer; tout est préparé pour l'hymen;

« Beaux pages en habits de noces,
Cherchent Elmance à pas pressés;
Ils la trouvent près d'une fosse,
Chantant l'hymne des trépassés (1).

On l'entraîne triste et parée,
La victime est devant l'autel; »

Mais lorsque la cérémonie est terminée, Georges voit que le voile de son épouse ne couvre qu'un spectre

1. « La trouve enfin près d'un squelette,
Lisant dans les livres hébreux. »

Edit. de 1828, *Etudes Françaises et Etrangères* et édit. postérieures. Les éditions postérieures diffèrent sensiblement de la première version de la ballade, publiée en 1818, dans le *Mercure de France*.

effrayant. A partir de ce jour, quand l'horloge sonne l'heure de minuit, un spectre déchainé de l'enfer, s'échappe à grand bruit de son cercueil ;

« Au lit du veuf il prend sa place,
Froid, à ses côtés il s'étend,
Et par un sourire de glace,
Réclame un hymen révoltant. »

Et si le malheureux succombe un instant

« Au poids d'un sommeil plein d'effroi,
Une voix qui sort de la tombe,
Soudain lui crie « Epouse-moi ! »

Dans les recueils poétiques de l'époque, notamment dans l'*Almanach des Muses*, les imitations de Lewis ne sont pas rares.

Le commencement de la *Promesse Conjugale* qui paraît dans ce recueil en 1820 suit de près la ballade de Lewis, mais le dénouement est moins effrayant. Le vieil Adhémar part pour la guerre, laissant derrière lui une jeune femme qui lui fait des promesses de fidélité éternelle.

« Il fait venir son Ernestine
Et la serrant entre ses bras,
Je pars, dit-il, la Palestine
Appelle nos preux aux combats (1). »

Il part ; Ernestine pleure pendant quelque temps, puis se console, commence à sortir, rencontre un jeune ménestrel qu'elle invite à souper au château :

1. Cf. les vers de Lewis. Voir Ap. F.

« Il le faut, disait un guerrier,
A la belle et tendre Imogine
Il le faut, je suis Chevalier,
Et je pars pour la Palestine. »

Le Moine, vol. III, p. 581, édit. 1797.

« A minuit ils étaient encore
 Dans un tête-à-tête enchanteur :
 Mais Adhémar de foi robuste,
 Nous dit un chroniqueur malin,
 Par un pressentiment trop juste,
 Mourut le jour même en chemin (1). »

Les *Enchantements* de Butignot (*Almanach des Muses*, 1824) rappellent les complots diaboliques de Mathilde et d'Ambrosio dans le *Moine*. Un amant, pour posséder celle qu'il aime, s'adresse aux puissances infernales. Il conjure une des sorcières de l'Enfer.

Mais les projets de l'infâme et de la sorcière ne réussissent pas ;

« L'indigne amant frémit de honte et de douleur,
 Trompé dans son espoir par l'inferral génie
 Il voit bien que l'amour est le seul enchanteur :
 Et celui-là quel cœur résiste à sa magie (2). »

Il y a aussi dans ces recueils de nombreuses poésies où règne la terreur vague des nuits sombres, des gémissements sourds, des ombres entrevues dans l'obscurité. Ces poésies, on doit le dire, ont leur modèle plutôt dans les vers sépulcraux de Young et de beaucoup d'autres poètes que dans les romans de l'école « noire ».

« La nuit est sombre, et le ciel orageux,
 Du lourd beffroi gémit la voix plaintive,
 Et cependant tu veilles en ces lieux.
 N'entends-tu pas sonner l'heure terrible
 Où des tombeaux des spectres pâlisants
 Sortent en foule et d'un accent horrible,
 Pousent aux cieus leurs sourds gémissements ?
 Tout s'épouvante en la nature entière ;
 Dans ces bois règne une vague terreur (3). »

1. A. Mouffle. *Al. d. M.*, 1820, p. 115.

2. *Al. d. M.* 1824, p. 132.

3. *Al. d. M.*, 1825, p. 45.

Victor Hugo, dès le début de sa carrière, fait preuve d'un goût très fort pour le fantastique. « Sous le monde réel, dit-il dans la préface de ses *Odes et Ballades* publiées en 1822, il existe un monde idéal, qui se montre resplendissant à l'œil de ceux que des méditations graves ont accoutumés à voir dans les choses plus que les choses. » Pour lui l'architecture gothique était quelque chose de vivant, de véritable qu'il voulait ressusciter, en connaisseur. Il s'éprit de bonne heure de la littérature anglaise, et dans son premier recueil de poésie (*Odes et Ballades*), sa *Ballade de la Nonne* doit son inspiration à la fameuse « nonne sanglante » de Lewis (1).

Dona Padilla dit Flor, raconte le poète, prit le voile à Tolède. Elle voulait, loin du monde, prier pour les méchants; à peine cloîtrée l'amour s'empara de son cœur. Un fier brigand de la contrée vint et lui dit : « Me voilà ».

Et la nonne aima le brigand.

La nonne osa donner rendez-vous au bandit la nuit aux pieds de sainte Véronique. Elle voulait, oubliant sa vie en un jour, se livrer dans l'église même. Or, quand elle appela le brigand, ce fut la foudre qui lui répondit.

« Dieu voulut que ses coups frappassent
Les amants par Satan liés.

Depuis ce jour

.

Une nonne avec une lampe,
Sort d'une cellule à minuit ;
Le long des murs le spectre rampe,
Un autre fantôme le suit ;
Des chaînes sur leurs pieds s'amassent,
De lourds carcans sont leurs colliers. »

1. Elle lui a été suggérée aussi, dit Hugo, par le tableau de Boulanger.

La lampe brille, s'éclipse, scintille au bout d'un clocher et ses rayons tracent des fantômes multipliés dans l'ombre. Les deux spectres, condamnés pour l'éternité aux tourments de l'enfer, se cherchent toujours pour s'unir, mais sans se trouver.

2° Le roman romantique, dès le début, porte également l'empreinte de la fiction anglaise, et quelques-unes des premières tentatives de la jeune école ne diffèrent pas sensiblement du genre « frénétique » lui-même. Le vicomte d'Arincourt, qui se piquait d'être l'un des plus beaux ornements du romantisme, peut réclamer une place parmi les plus extravagants des romanciers « noirs ». Son ouvrage le plus célèbre et le plus bizarre, le *Solitaire* qui parut en 1821, est une sorte de roman historique. Le héros est un personnage des plus étranges qui s'enveloppe « des ombres du mystère ». Il fait sa demeure au milieu des antres et des rochers, nul n'ose en approcher à cause des apparitions effrayantes qui s'y montrent.

L'héroïne, la belle et innocente Elodie, orpheline et malheureuse, est aimée du héros mystérieux. Après des aventures nombreuses et invraisemblables, les deux fiancés vont s'unir. Mais au pied de l'autel un sort cruel les sépare. Le héros mystérieux est forcé de révéler son nom. Il est Charles le Téméraire, duc de Bourgogne, et le père d'Élodie a péri de sa main. Le prêtre refuse de marier Élodie avec le meurtrier de son père. « A l'instant même un ouragan impétueux, comme un nouveau ministre de châtimens et de fureurs ébranle l'édifice sacré. La terre a mugi ; le monument pieux a tremblé sur ses antiques fondemens. Le vent arrache avec violence les vieux vitraux du sanctuaire, il les brise, il les renverse et se précipite en tourbillons jusqu'aux pieds de l'autel : les cierges s'éteignent, l'église est replongée dans les ténèbres ; la cloche du couvent agi-

tée par la tourmente se fait entendre (1). » Élodie se résigne au décret de la Providence ; elle en meurt de douleur, et le Solitaire se poignarde sur son corps.

Ce roman extraordinaire, « nouveau produit de ce genre romantique » (2), fit fureur chez les partisans du sombre (3). Le *Solitaire*, assez favorablement accueilli par les *Annales de la littérature et des arts*, « est venu, déclare le critique, rallumer la guerre entre les « classiques » et les « romantiques ». Les uns le critiquent amèrement, les autres le louent avec exagération ; tous le lisent avec plaisir... L'auteur de la *Caroléide* peut en ce moment se dire : « Qu'importe que la critique condamne mon livre, il est absous par le succès (4). »

Le premier roman publié par Hugo, *Han d'Islande*, qui parut en 1823, est également un descendant du roman « noir ». Ce sombre récit, dominé par le personnage hideux et monstrueux du brigand d'Islande, est rempli de situations outrées et extravagantes, de mystères, d'apparitions étranges et de crimes horribles. Il y a « dans cet amas d'horreurs, comme le remarque la *Revue Encyclopédique*, plus qu'il ne faut pour ébranler un système nerveux (5) ».

Victor Hugo, en écrivant *Han d'Islande* voulut suivre les traces de Walter Scott. « Ce roman, dit-il, était un long drame dont les scènes étaient des tableaux dans lesquels les descriptions suppléaient aux décorations et aux costumes. Du reste tous les personnages se peignaient par eux-mêmes ; c'était une idée que les compositions de Walter Scott m'avaient inspirée et que je voulais tenter dans l'intérêt de notre littérature (6) ».

1. Le *Solitaire*, vol. II, p. 356. Cf. cette scène avec le rêve de Lorenzo dans le *Moine*, vol. I, pp. 39-41.

2. Rev. Enc. 1823, vol. 18, p. 189.

3. Voir Philibert Audebrand : *Romanciers et Viveurs du XIX^e siècle*.

4. Le 30 janv. 1821, pp. 328-335.

5. 1823, vol. 18, p. 109.

6. *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, Vol. II, pp. 40-41.

L'auteur réussit à faire un roman très extravagant, où il entre beaucoup moins de son modèle avéré que du révérend Maturin. Le *Melmoth* de ce dernier venait de paraître (1821). Nodier en 1820 avait introduit en France sous le titre *Lord Ruthven ou les Vampires*, le *Vampire*, soi-disant de Byron. Le Han de Hugo est une sorte de monstre à la Melmoth, greffé sur le *Vampire*, mais plus monstrueux, plus répugnant encore (1).

Hugo n'avait pas seulement suivi, pour créer son monstre, ces deux modèles (2) en y ajoutant quelques traits hideux. Il y avait ajouté en plus quelques traits d'actualité.

L'idée horrible du crâne humain dans lequel le monstre Han boit le sang de ses victimes, semble avoir pris son origine dans une légende concernant Lord Byron, répandue vers cette époque en France et que les journaux de Paris transmettaient fidèlement. Nous trouvons dans le *Courrier Français* (du 25 septembre 1820), la notice d'une brochure qui venait de paraître, intitulée : *Du Génie et du caractère de Lord Byron*. La brochure était un mélange curieux d'idolâtrie et d'injures, « et l'auteur, observe le *Courrier*,

1. « C'est sans doute à cette œuvre étrange que pensait Henri Heine lorsqu'il écrivait : « Tout chez M. Victor Hugo est barbare, baroque, dissonance, crainte et horrible difformité. » Edmond Biré : *Victor Hugo avant 1830*, p. 289.

2. Nodier, bien qu'il aime beaucoup le fantastique, critique très sévèrement cette production de Hugo. Ecrivant dans la *Quotidienne* du 12 mars 1823, il dit : « Le révérend Maturin, s'est rendu célèbre dans cette école par les fables monstrueuses de *Melmoth* et de *Montorio*, et l'on croyait que l'auteur avait épuisé dans ses combinaisons atroces toutes les horreurs dont peut épouvanter la pensée cette poésie de cour d'assise et de pandémonium... Cependant il s'est trouvé dans cette nouvelle génération de poètes, qui a fait en France la fortune du genre romantique, un rival de ce triste romancier anglais, assez malheureux pour le surpasser dans l'horrible exagération des moyens et qui, empressé comme on l'est à son âge de dépenser toutes les sources de l'imagination, s'est montré plus jaloux de faire valoir avec soudaineté les facultés que la nature et l'étude lui ont départies que de les ménager habilement pour sa réputation. »

lui prête les aventures les plus étranges, et les vices les plus horribles. Il le peint sous les traits d'un génie malfaisant, descendu sur la terre avec toutes ses facultés et toutes ses noirceurs. Il lui donne une maîtresse qu'il assassine et dans le crâne de laquelle il le fait boire. Il trouve dans son âme souillée la source de cette volupté amère avec laquelle Byron retrace toutes les agonies du corps et de l'âme ».

3° En s'alliant ainsi avec les disciples du « noir », les jeunes romantiques se virent condamnés, dès le début, à être classés dans les rangs des auteurs « frénétiques ». Il n'est pourtant pas étonnant que les critiques confondent souvent dans une même catégorie les extravagances outrées de l'école de terreur et les productions des nouveaux doctrinaires, où le surnaturel, le fantastique et même l'horrible occupent le premier plan. Les classiques « prétendaient ne voir dans le jeune mouvement romantique » qu'un prolongement de cette littérature « frénétique » (1).

En 1814, le *Nain Jaune* avait déjà prévu l'étendue de la lutte qui va s'engager. « Tout annonce, dit-il, que la guerre des « Classiques » et des « Romantiques » ne fera pas couler des flots d'encre moins abondants que la guerre des Anciens et des Modernes. » « Les littératures étrangères, continue le critique, ont résolu de réunir leurs efforts pour réprimer la tyrannie et anéantir l'empire monstrueux que la république des lettres françaises fait peser sur l'Europe (2). » Parmi les noms d'écrivains romantiques cités dans l'article, nous trouvons ceux de Pixérécourt et de Caigniez dont les mélodrames sont tout ce qu'il y a de plus « noir ».

Aux environs de 1820, la confusion qui existe entre le genre « terrifiant » et le romantisme est très apparente.

1. Ferdinand Baldensperger. *Le Moine de Lewis dans la littérature française (Journal of Comp. Lit., 1903)*.

2. Le 20 décembre 1814, pp. 27-8.

Les classiques ne peuvent voir, sans effarement, l'empire que les thèmes sombres et horribles acquièrent de plus en plus sur la littérature. Ils ne peuvent pas non plus accepter sans protester tout ce qu'on veut leur offrir sous les auspices de la bannière romantique. Ce n'est pas tant le retour au moyen âge qu'ils reprochent aux disciples de la nouvelle école, mais plutôt leur extravagance et leur dédain de toutes les traditions classiques. « Si l'on entend par genre romantique, dit le *Journal des Débats* en 1821, l'application de la poésie à certains sujets particulièrement choisis dans les mœurs chevaleresques et superstitieuses du moyen âge, rien ne nous paraît plus naturel... Mais si l'on entend par « romantique » ce genre d'invention et de style qui prétend surpasser tout ce qui a été fait dans les plus heureux siècles, en outrageant l'énergie et la simplicité, en substituant l'horrible au sublime, et le bas au naturel, rien n'est à la fois moins heureux et moins neuf que cette tentative... « Sous ce point de vue, la création du genre romantique n'est donc qu'un nom assez heureux donné à la corruption du goût (1). »

Le *Drapeau blanc* de la même année avoue que « des écrivains d'un génie élevé ont cultivé ce genre, mais continue-t-il, c'était la folie du génie... affirmons sans crainte que le genre romantique est l'Olympe des brigands, des meurtriers, de tous les monstres (2) ». Dans l'*Almanach des Muses*, un classique signale la décadence du goût de l'époque qui ne demande plus que des thèmes sombres :

« Aujourd'hui, tout aspire au spectre romantique,
L'obscurité, voilà le grand secret de l'art...
Et la nuit qui s'allume et le jour qui s'éteint
Et le spectre sanglant qui menace et se plaint,

1. Le 30 nov.

2. Le 27 sept.

Et l'antique donjon, et la lugubre orfraie,
 Et l'éternel secret qu'on n'a pu vous ravir,
 Et l'enfer au besoin tout prêt à vous servir (1). »

A peu près en même temps, le *Mercur* du XIX^e siècle, qui abandonnera plus tard le classicisme pour s'allier au nouveau mouvement, se plaint des tristesses et des horreurs que ces jeunes apôtres désirent imposer à leurs lecteurs. « Rien de plus sérieux, de plus morose que les écrivains qui prétendent former une nouvelle école ; pas un vers, pas une ligne de prose où l'on ne trouve des tombeaux, des ombres, des revenants, ou pour le moins des larmes, des gémissements éternels... La *Muse française*, jadis badine et folâtre, fidèle à la gaieté, organe d'une philosophie spirituelle et facile, peignait le caractère national. Des novateurs littéraires en ont fait une larmoyante déité ou une monotone furie (2). »

Les terreurs « noires » occupent dans la poésie, une place de plus en plus considérable. La critique classique signale bientôt la décadence de l'*Almanach des Muses*. « L'impuissance et la médiocrité sont parvenues, dit la *Revue Encyclopédique*, en 1823, à jeter de la défaveur dans le monde littéraire sur ce recueil, naguère encore si brillant (3). »

Une longue définition de ce nouveau genre, par Vienet, paraît en 1824 dans le *Mercur* du XIX^e siècle.

« C'est, dit-il, une vérité qui n'est point la nature ;
 Un art qui n'est point l'art, de grands mots sans enflure ;
 C'est la mélancolie et la mysticité ;
 C'est l'affectation de la naïveté ;

1. Terrasson. *Al. d. M.*, 1823, pp. 98-99.

2. *Merc. du XIX^e siècle*, 1823, t. I, p. 171.

3. 1823. Tome 17, pp. 141-142. La même revue fait aussi la guerre aux *Tablettes romantiques* qui venaient de naître en 1823 : et classe parmi les morceaux dans le genre « frénétique », la *Noce d'Elmance* de Deschamps qui reparait dans les *Tablettes romantiques*.

C'est un monde idéal qu'on voit dans les nuages.
 Tout jusqu'au sentiment ne parle qu'en images.
 C'est la voix du désert ou la voix du torrent...
 Ou le roi des tilleuls ou le fantôme errant,
 Qui le soir, au vallon, vient siffler ou se plaindre,
 Des figures enfin qu'un pinceau ne peut peindre.
 C'est un je ne sais quoi dont on est transporté,
 Et moins on le comprend plus on est enchanté (1). »

L'année suivante, Henri de Latouche qui se rallie plus tard au romantisme, publie une suite à l'épître de Viennet, les *Classiques Vengés*, où il traite des goûts sanguinaires du groupe romantique :

« Dites que, sous nos yeux leur goût est partisan
 Des grâces de *Vampire* et des douceurs de *Han*,
 Dites que, si le soir, sous des porches gothiques,
 L'Angelus réunit deux auteurs romantiques,
 Le plus naïf des deux dit à l'autre innocent :
 « Monsieur a-t-il goûté l'eau des mers et le sang ?
 A-t-il pendu son frère ? et lorsque la victime
 Rugissait palpitante au-dessus de l'abîme,
 A-t-il, tranchant le nœud qui l'étreint sans retour,
 Vu la corde fouetter au plafond de la tour ?
 — Non, mais parfois, malgré ses plaintes vaines,
 Parfois d'un plomb brûlant j'ai rafraîchi les veines ;
 J'écorche les enfants ; j'en ai mangé tout vifs ! »
 Voilà le romantique et ses goûts exclusifs (2). »

Les classiques ne peuvent pas comprendre l'empire qu'exercent sur l'esprit des lecteurs, ces poésies et ces romans où les romantiques se plaisent à entasser les tristesses et les horreurs. « Qu'y trouve-t-on, demande, dans son dialogue, le *Classique et le Romantique*, Baour-Lormian :

1. *Merc. du XIX^e siècle*, 1824, t. V, p. 2.

2. *Les Classiques vengés*, p. 7.

« Les objets les plus saints associés toujours
 Aux récits nébuleux de vos fades amours ;
 L'amas incohérent de spectres et de charmes,
 D'amantes et de croix, de baisers et de larmes,
 De vierges, de bourreaux, de vampires hurlants,
 De tombes, de bandits, de cadavres sanglants,
 De morgues, de charniers, de gibets, de tortures,
 Et toutes ces horreurs, ces hideuses peintures,
 Que, sous le cauchemar dont il est oppressé,
 Un malade entrevoit, d'épouvante glacé...
 Et c'est à la faveur d'un monstrueux système
 Que du siècle des arts défiant l'anathème,
 Vous croyez sans péril profaner à nos yeux
 Tout ce qu'a respecté le goût de nos aïeux (1). »

1° Les romantiques de leur côté se défendent contre les attaques des classiques. Charles Nodier, qui est, pour ainsi dire, le pivot du nouveau mouvement et un des premiers romantiques, a donné une imitation de l'école « noire » ; il avoue hautement sa préférence pour le fantastique. « J'aime, dit-il en 1820, une imagination fertile en créations mystérieuses qui m'égare au milieu des ruines et de vieux monuments, en m'entretenant des histoires du foyer et des superstitions des temps passés (2). » Les propres œuvres de Nodier témoignent de son goût pour le fantastique. Il avait déjà imité Lewis en 1804 dans ses *Essais d'un Jeune Barde* ; son roman *Jean Sbogar*, publié en 1818, subit l'influence allemande. Ensuite, après avoir tiré en 1820 un mélodrame du *Vampire*, publié sous le nom de Byron, il adopta en 1821, sans en adoucir l'extravagance, le *Ber-*

1. *Le Classique et le Romantique*, p. 27.

2. *Mélanges de littérature et de critique*, t. I, p. 550.

3. On accusa Nodier d'avoir imité dans *Jean Sbogar*, le *Corsaire* de Byron, publié en 1814. L'auteur repoussa formellement cette accusation et déclara qu'il avait commencé son roman en 1812, et que le sujet en était fondé sur un fait véritable, la condamnation d'un personnage réel, Jean Sbogar, chef de brigands.

tram ou le Château de Saint Aldobrand de Maturin, tragédie qui serait mieux qualifiée mélodrame, et qu'il trouve « horriblement belle » (1).

Il admire d'ailleurs les productions les plus extravagantes de l'école « noire » (2), telles que les ouvrages du révérend Maturin et les mélodrames de Pixérécourt ; mais en même temps il proteste contre l'arrêt qui confondait parmi eux les premiers efforts des romantiques et les extravagances outrées de l'école « frénétique ». Ecrivant dans les *Annales de la littérature et des arts* (du 20 janvier 1821), à propos du *Petit Pierre* de Spiess, dont une nouvelle édition venait de paraître, Nodier veut expliquer les doctrines de son parti, et les différences qui existent entre le poétique de celui-ci et les cauchemars de cette école sans nom qu'il désignera sous le vocable d'école « frénétique ». « Il est juste, dit-il, de mettre à leur place les ouvrages et les hommes, et de ne pas confondre dans une catégorie immense ces conceptions libres, hardies, ingénieuses, brillantes de sens et d'imagination, qui ne font regretter au goût le plus pur que l'absence de certaines règles et l'oubli de certaines convenances ; et ces extravagances monstrueuses, où toutes les règles sont violées, toutes les convenances outragées jusqu'au délire... Ces malheureux essais d'une école extravagante, moyennant qu'on s'étende sur les mots, car ce n'est ni de l'école classique, ni de l'école romantique que j'ai l'intention de parler. C'est d'une école innommée... que j'appel-

1. Préface de *Bertram*.

2. « Le roman du *Moine*, dit-il, restera extraordinaire pour les lecteurs même que l'extraordinaire a blasés. » Et parlant de Mrs Radcliffe : « Je doute qu'on ait porté plus loin l'art des combinaisons romanesques, et un autre secret bien connu des anciens, celui de mettre en harmonie les impressions de l'âme avec les scènes de la nature. On ne se serait jamais fatigué des romans d'Anne Radcliffe, si on n'avait pas su d'avance que leur dénouement ressemblerait au mot d'une énigme pénible, dont la solution n'a d'autre objet que de satisfaire une curiosité fatiguée. » *Quotidienne*, le 22 déc. 1825.

lerai cependant, si l'on veut, l'école frénétique (1). »

Quelques années plus tard il veut prouver que c'est dans l'extraordinaire qu'il faut chercher « l'expression essentielle de la société » de son époque. « Ce n'est désormais ni l'éclat d'un style brillant, ni la finesse d'un talent admirable d'observation, ni l'originalité des situations, ni le naturel des caractères ; ce n'est ni l'ingénuité des premières mœurs, ni l'attrait scandaleux des mauvaises mœurs qui exercent sur l'imagination des lecteurs cet empire d'intérêt qui fait le succès de vogue. Ce qu'il faut à tout le monde c'est l'« extraordinaire », et ceux même qui n'en conviennent pas en écrivant l'éprouvent très bien dans leurs lectures. Cela ne signifie pas que l'« extraordinaire » soit un ressort littéraire que le goût puisse avouer. Dieu nous préserve de le croire ! Mais il y a des remèdes que la médecine n'avoue pas... Ce qu'il serait peut-être juste de reprocher à certains écrivains, c'est d'avoir fait quelques abus de ce moyen d'ailleurs très naturel et très légitime d'exciter des émotions profondes ; mais les classiques s'en sont servis avant eux, et les monstres de la nouvelle poésie ont le privilège d'effrayer depuis trois mille ans les admirateurs d'Homère, sous des formes qui ne sont ni moins bizarres, ni moins repoussantes (2). » Ensuite Nodier proteste contre la distinction étroite qu'on veut faire entre le classicisme et le romantisme. « Classiques ou romantiques, les poètes de toutes les écoles se réduisent à deux ordres bien plus faciles à distinguer que ces catégories abstraites sur lesquelles personne n'est d'accord. Le premier se compose des hommes d'un grand talent qui savent tout embellir, et le second, des maladroits qui savent tout gâter : il n'y a pas d'autre classification en littérature... Il n'y a donc ni classiques, ni romantiques, mais des hommes supé-

1. *Annales de la Littérature et des Arts*, le 20 janv. 1821, pp. 77-83.

2. *La Quotidienne*, le 22 décembre 1825.

rieurs qui s'agitent dans les ténèbres pour arriver au point invariable où est placé le beau (1). »

5° La lutte entre les deux camps continue longtemps. Pendant toute la période romantique, les thèmes de terreur et de superstition ne cessent d'occuper une place considérable dans la littérature. Les romantiques de 1830, il est vrai, ne prêtent plus la même foi au surnaturel qu'ils ne l'avaient fait en 1820; mais ils ne se servent pas moins des mêmes ressorts d'émotion. Un classique, en 1833, reproche aux romantiques les mêmes défauts qu'on leur avait reprochés dix ans auparavant :

« Ce qui plaisait jadis doit au moins ennuyer ;
 Et pour fuir cet écueil nous voulons effrayer :
 Des voleurs, des brigands dévastent les campagnes ;
 Le régime et les mœurs, les habitants des bagnes ;
 Des monstres, qui du sang répandu par leurs mains
 S'abreuvent à longs traits dans les crânes humains ;
 Des ombres en courroux et des spectres livides ;
 Des crimes, des forfaits, d'infâmes parricides ;
 La haine distillant ses plus subtils poisons ;
 Les gouffres de l'enfer, les bourreaux, les prisons ;
 Les festins de la Mort, les repas du Vampire :
 Voilà ce qui nous charme et ce qui nous inspire.
 Ce sont là des sujets dignes de nos pinceaux ;
 On admire, on frémit devant ces grands tableaux !
 De nos romans à peine a-t-on lu quelques tomes,
 Que l'on croit voir partout des larves, des fantômes !

 Prenons donc aux romans quelque sombre motif ;
 Relisons avec soin tous ceux d'Anne Radcliffe ;
 Reproduisons Lewis et sa nonne sanglante (2). »

Il semble même que les romantiques adaptent plus directement les œuvres des romanciers anglais. A par-

1. *La Quotidienne*.

2. Anon. *L'Art poétique du Classique*, p. 8-15.

tir de 1830, le *Moine* de Lewis jouit surtout d'une grande popularité et fait appel à un romantisme, devenu moins chrétien, plus hardi et moins moral que celui de 1820.

Les poètes continuent à mettre en vers le sombre thème qui constitue le fond d'*Alonzo et Imogine*. Baour-Lormian, qui en 1825 avait satirisé, dans son dialogue, le *Classique et le Romantique*, « l'amas incohérent de spectres et de charmes », donne des gages aux disciples du « noir » et du surnaturel en 1829, lorsqu'il publie ses *Légendes, Ballades et Fabliaux*.

Il y a à la fois, dans ces deux volumes, de nombreuses imitations des ballades allemandes et anglaises. La *Fiancée de la Tombe*, longue légende divisée en plusieurs parties, où la *Revue Encyclopédique* trouve « quelque chose de révoltant que n'excuse pas le besoin de la couleur locale (1) », est de la descendance du *Moine*. C'est la fable bien connue de l'anneau donné comme preuve de fidélité, et de l'amante morte qui vient rappeler à l'amant infidèle la foi promise. Adhémar attend à l'autel, avec sa fiancée, la bénédiction de l'évêque. Dans un tournoi il a gagné, par sa valeur, la main de la fille du comte.

« Minuit sonne : la nef se couvre de ténèbres ;
On entend des soupirs et des sanglots funèbres,
Tels que ceux d'un malade à l'instant de périr ; »

Chaque assistant frissonne de terreur et croit respirer « la vapeur d'une tombe longtemps fermée » qu'on vient d'ouvrir. Un spectre, enveloppé d'un sinistre suaire apparaît, marche lentement vers Adhémar et attachant son regard sur lui, lui dit :

1. *Rev. Enc.* 1839, vol. 42, p. 506.

« Adhémar ! Adhémar, quand je m'unis à toi,
De là fidélité tu me donnas un gage ;
Regarde cet anneau ; le connais-tu ? C'est moi ;
Moi qui viens réclamer notre prompt mariage.

.....
Possède pour jamais celle qui te fut chère ;
Notre lit nuptial dans la tombe est dressé (1). »

Elle le saisit, l'enlace, dépose sur sa bouche un baiser glacé et s'abîme avec lui dans la terre.

Dans le même recueil, Baour-Lormian semble avoir puisé à plusieurs sources pour la *Grotte infernale*. La mise en scène est un vieux château gothique à la Radcliffe, où les châtelains du voisinage se réunissaient,

« ... Quand de la brise d'automne
A travers les longs corridors,
Le souffle triste et monotone
Imitait les soupirs des morts. »

Le héros est un sombre scélérat de la race de Sheldoni ;

« On dirait que du mont brûlant
La lave bouillonne en ses veines.
Ses traits sont beaux ; son port est fier, majestueux ;
Et toutefois en lui rien ne plaît, rien ne touche.
Une sorte d'éclat farouche
Rend plus terrible encore l'ébène de ses yeux.
On connaît seulement sa force et son épée,
Et d'un voile mystérieux
Son origine enveloppée
Échappe au regard curieux :
Jamais on ne l'a vu sourire. »

Le farouche Elfridi, pour posséder celle qu'il aime a recours à la magie, fait un pacte avec Lucifer ; mais

1. *Légendes, Ballades et Fabliaux*, vol. II, p. 21.

ses projets néfastes sont déjoués, Satan s'empare de sa proie, l'écrase,

« ... et tout chargés
De ses membres entre eux en hurlant, partagés
De l'enfer les démons déjà prennent la route (1). »

Dans le prologue de ses *Ballades*, Baour-Lormian a encore l'air de vouloir tourner en ridicule le genre méprisé :

« Le bon vieux temps est le seul poétique,
S'il faut du moins en croire un Romantique,
Et sur ce point il faut avoir raison ;
Le bon vieux temps nous fournit à foison,
Des souvenirs un tant soit peu burlesques ;
Mais après tout fiers et chevaleresques.
Nul n'écrivait, en ces jours d'ignorance,
Les beaux romans que l'on admire en France :
Ces noirs *Bourreaux*, ces *Monstres*, ces *Damnés* ;
Ces *Han d'Islande*, au meurtre façonnés ;
Ni tous ces vers nébuleux et mystiques
Dignes pourtant des bons siècles gothiques : »

.

Donc, maintenant, s'il m'a pris fantaisie
De me tremper de cette poésie,
Je le demande à tout esprit bien fait,
D'un tel dessein n'est-il pas satisfait ?
Et puisqu'enfin dans notre république
Les contes bleus sont à l'ordre du jour,
Je veux aussi m'escrimer à mon tour (2). »

Cette préface ne donna pas le change aux classiques. La *Revue Encyclopédique* remarque : « En lisant ce livre,

1. *Légendes, Ballades et Fabliaux*, p. 181. Ce dénouement rappelle celui du *Petit Pierre*, de 5 pièces.

2. *Légendes, Ballades et Fabliaux*, Prologue, pp. 3-9.

je ne puis me défendre d'une idée ; c'est que le satirique s'est laissé séduire à cette poésie qu'il venait de flétrir. Il a commencé par l'ironie, et tout à coup son récit est devenu sincère et vrai... Après tout, les colères de l'honorable académicien sont-elles bien sincères ? Ses ouvrages antérieurs ne lui marquent-ils pas sa véritable place dans les rangs de ceux qu'il vient combattre ? En parcourant les œuvres de M. Baour-Lormian, j'y vois une brillante imitation d'Ossian... auprès d'Ossian se trouvent quelques fragments d'Young (1). » Quant aux légendes, il a été impossible au critique d'y trouver « autre chose que le pénible travail d'une imagination qui s'efforce d'arriver au terrible et se perd dans de monstrueuses conceptions (2) ».

Cette idée de l'amour qui persiste au delà de la mort occupe une place considérable dans la poésie romantique. Il y entrait souvent une certaine nuance de vampirisme qui ne venait pas directement de l'école « noire », mais qui tenait son origine de plusieurs sources.

Théophile Gautier donne sa version de la légende des morts jaloux, dans son poème la *Comédie de la Mort* (1838), dont une partie, la *Vie dans la Mort* parut dans l'*Almanach des Muses* en 1833.

« Peut-être le tombeau n'est-il pas un asile
Où, sur un chevet dur, on puisse enfin tranquille
Dormir l'éternité
Dans un oubli profond de toute chose humaine,
Sans autre sentiment de plaisir et de peine
D'être ou d'avoir été.

.....
Puis s'ils étaient jaloux, les morts ! tout ce que Dante
A placé de tourments dans sa spirale ardente,

1. *Rev. Enc.*, 1829, vol. 42, p. 505.

2. *Ibid.*, p. 506.

Près des leurs seraient doux.
 Amants, vous qui savez ce qu'est la jalousie,
 Ce que souffre de maux à cette frénésie
 Un cadavre jaloux !

Impuissance et fureur ! être là, dans sa fosse
 Quand celle qu'on aimait de son amour, est fausse
 Aux beaux serments jurés
 En se raillant de vous dans d'autres bras répète,
 Ce qu'elle vous disait, rouge et penchant la tête
 Avec des mots sacrés.

Et ne pouvoir venir, quelque nuit de décembre,
 Pendant qu'elle est au bal, se tapir dans sa chambre,
 Et lorsque, de retour,
 Rieuse, elle défait au miroir sa toilette,
 Dans un cristal profond réfléchir son squelette
 Et sa poitrine à jour,

Riant affreusement d'un rire sans gencives,
 Marbrer de baisers froids sa gorge convulsive ;
 En tenaillant sa main
 Sa main blanche et rosée, avec sa main osseuse,
 Faire râler ces mots d'une voix caverneuse
 Qui n'a plus rien d'humain :

Femme, vous m'avez fait des promesses sans nombre,
 Si vous oubliez, vous, dans ma demeure sombre
 Moi je me ressouviens.
 Vous avez dit, à l'heure où la mort me vint prendre
 Que vous me suivriez bientôt, lassé d'attendre,
 Pour vous chercher je viens (1). »

Le même thème reparait encore chez Emile Deschamps dans sa *Noce de Léonor* publiée en 1841 dans l'édition de ses *Poésies complètes*. La ballade de Des-

1. *Atm. d. M.*, 1833, p. 130.

champs pourtant, quoiqu'elle rappelle le thème de la fiancée infidèle dans *Alonzo et Imogine*, doit son inspiration surtout à la *Lénore* de Bürger. C'est le bal de noce de Léonor, soudain un sombre spectre paraît dans la salle et s'écrie :

« Allons, flambez, torches fatales !
Bruyants démons, peuplez les salles !
Grincez, frappez, aigres cymbales !
Mugissez tous, clairons de fer !
Sombre galop, ruez-vous dans la fête ;
Plus fort, plus fort !... Et comme la tempête ;
Il est minuit : sans qu'on s'arrête ;
Jusqu'au matin le bal de l'enfer.

.
C'est ta nuit de noce :
C'est donc la mienne aussi !
Comment, s'écrie la mariée, toi là ! toi mort !
Mendoce !... Nuit affreuse !
Cette voix funèbre !
Allons, répond le spectre,
Tu m'as dit : « je t'aime
La mort n'y fera rien. »
J'en fis vœu de même :
Je viens prendre mon bien.

. . . ,
... Prends mon anneau, chère ange !
Et qu'un baiser m'unisse à toi ! (1). »

Il l'entoure de son bras glacé, l'entraîne avec lui, et demande :

« Quel est donc ce comte,
Qu'ils disent ton mari ?
Dis-leur sans honte
Mendoce est mon chéri. »

.
1. Cf. La ballade de Lewis *Alonzo et Imogine*, voir Ap. G.

J'entends le coq ! Allons sans qu'on s'arrête.
 Allons ! c'est là-bas notre fête,
 Là-bas les noces de l'enfer !... (1). »

6° Nous trouvons également dans le roman romantique de 1830 une survivance de la fiction « frénétique ».

Parfois les imitations suivent de très près leur modèle. Une des figures oubliées du romantisme, Edouard Cassagnaux, amateur du sombre et du romanesque, ressuscite en 1833 l'*Italien* de Mrs Radcliffe dans son roman le *Pénitent*. Il s'est si bien approprié l'œuvre de la romancière anglaise qu'aux premières lignes du prologue l'on voit bien de quoi il s'agit. « Sous ce porche de la principale église de Catane, il y avait un homme ; était-il jeune ou vieux, était-ce un moine ou un laïc, un noble sicilien ou un des bravi de la ville. En vérité, impossible de le dire ni même de le deviner, tant cet homme est soigneusement enveloppé dans son manteau et tant son grand chapeau espagnol est enfoncé sur ses yeux. Il attend là, immobile comme un des saints du portail. Ses longs vêtements noirs font ressortir la pierre grisâtre de ces corridors (2)... Ses yeux ! Nul mortel n'en pourrait contenir le regard (3). La pâleur blafarde de la mort est moins pâle que celle de ses joues... Quelle main a sillonné son front de si profondes rides ? Ses lèvres flétries sourient encore d'un air de dédain... Quel sourire !... Cet homme, il ne vit plus, l'éternité pour lui depuis longtemps a commencé... Cet être quel est-il donc ? C'est un pénitent noir... Dans le couvent il n'était ordinairement désigné que par ces mots : le fantôme noir... On voyait son ombre se glisser lentement le long des piliers ; puis on entendait des gémissements sourds... le front orgueil-

1. *Œuvres Complètes*, édit 1844, vol. I, pp. 118-230.

2. Cf. l'introduction de l'*Italien*.

3. Cf. aussi le *Melmoth* de Maturin.

leux du farouche pénitent heurtait les dalles du parvis, et sa main semblait déchirer sa poitrine frémissante. Il se plaçait ensuite contre un pilier, et là, comme si la mort l'eût déjà revêtu, il restait des heures entières (1). »

C'est un portrait de Schedoni pur et simple; le livre fourmille d'ailleurs de passages analogues qui feraient croire qu'on avait sous les yeux un des romans d'Anne Radcliffe. Nous pourrions nous imaginer être dans un de ses vieux châteaux lorsque nous lisons les lignes suivantes : « Le flambeau qui brûlait sur la console commençait à pâlir; le foyer ne jetait plus qu'une clarté tremblante, ne laissant entrevoir les objets que par intervalles : ces lueurs vacillantes ajoutaient encore au solennel de l'heure ; la tapisserie mouvante semblait donner de la vie à ses sombres personnages, et l'on entendait gémir le vent dans les longs corridors (2). »

Mrs Radcliffe n'est pas la seule qui vienne en aide à l'auteur. Certain rêve du héros nous transporte dans le *Moine*. « Il lui semble qu'une femme au sourire faux et cruel le conduit dans un bosquet de myrtes. Il y trouve sa bien-aimée... Là un autel était dressé, il paraissait de lave, un prêtre était au pied. Une harmonie infernale semble sortir alors des antres de l'Etna, et Manfredi, dominé par un pouvoir inconnu, s'agenouille ainsi que son amante ; la cérémonie commence, les paroles sacrées vont être dites... mais tout à coup, un violent coup de tonnerre est sorti d'un nuage de sang, et a foudroyé l'autel ! une ombre s'élance et sépare les fiancés en poussant des gémissements funèbres... le prêtre a changé de forme, ce n'est plus qu'un esprit hideux ; l'autel que des ossements blanchis... le comte s'élance à son amante, mais la femme perfide l'a déjà

1. *Le Pénitent*, vol. I, p. 31-33.

2. *Ibid.*, vol. I, p. 293.

saisie, et, se précipitant dans le mugissant cratère, y entraîne Célesta : un rire insultant fit alors retentir les profondeurs du volcan (1). »

L'intrigue est un mélange de tout ce qu'il y a de plus « noir », de plus terrible dans l'*Italien* et dans le *Moine*, et à la fin tous les personnages bons et mauvais qui jouent leurs rôles dans ce sombre drame, périssent également d'une mort violente.

Chez les maîtres du romantisme, la veine se prolonge également ; Victor Hugo n'écrira plus de romans dans le genre de *Han d'Islande*, mais en écrivant les *Misérables* il se souviendra de la chanson de la « *Belle et tendre Imogine* » qui avait paru dans le *Moine*. Et dans *Notre-Dame de Paris*, il y a dans le personnage de Claude Frollo une ressemblance avec le moine Ambrosio qui ne devait pas être fortuite. Dans l'un et l'autre roman nous avons un prêtre, remarquable par une conduite d'une très grande austérité et d'un très grand ascétisme. Ils sont l'un et l'autre entourés, en quelque sorte, de mystère ; ils sont en proie à la même tentation, et si Claude Frollo, un peu moins brutal qu'Ambrosio, n'y cède pas, c'est surtout grâce aux circonstances. Si Ambrosio se livre à la magie, Claude Frollo, lui, veut connaître, au moyen de l'alchimie, les secrets défendus des puissances invisibles. « Indépendamment du rapport de ces personnages, dit Mézières, on pourrait comparer quelques scènes analogues du *Moine* et de *Notre-Dame de Paris* ; la situation d'Agnès, par exemple, dans les caveaux du couvent de Sainte-Claire et celle de la Esmeralda dans son cachot ; le viol d'Antonia et la tentative nocturne de Frollo contre la bohémienne ; surtout la mort du moine et celle de l'archidiacre, deux tableaux également horribles, où les auteurs

1. *Le Pénitent*, vol. I, pp. 293-294. Cf. le rêve de Lorenzo dans le *Moine*, vol. I, pp. 39-41.

ont rivalisé d'énergie et de talent. Chez l'un et l'autre c'est la même verve, la même audace, le même abus d'images voluptueuses, et parfois le même cynisme. Lewis l'emporte peut-être par l'ordonnance du plan, l'intérêt général de la faute et la pureté du goût ; en revanche, le romancier français... se distingue par des qualités d'un ordre supérieur, l'originalité, le pathétique et la vigueur des conceptions (1). »

En ce qui concerne Nodier, l'influence que l'école « noire » exerce sur ses œuvres, est encore plus forte après 1830 qu'elle ne l'était auparavant. Son roman, *Mademoiselle de Marsan*, publié en 1832, appartient à l'école d'Anne Radcliffe. Un sombre mystère plane sur toute l'histoire. Ses complications s'entassent à l'infini et le lecteur est mené dans une vieille tour ruinée, qui est la scène d'horreurs et de crimes digne de l'imagination « frénétique ». « En somme, remarque A. Fontaney, *Mademoiselle de Marsan* n'est guère qu'un roman d'Anne Radcliffe, un roman criblé de trappes et de souterrains, écrit seulement d'un style auquel on ne nous avait pas habitués dans ces sortes d'ouvrages (2). »

Ce ne sont que quelques traits caractéristiques de l'école « noire » que Nodier emprunte à l'école de terreur pour sa *Mademoiselle de Marsan*. Dans *Inès de las Sierras* qu'il écrivit en 1837, il reproduisit la fameuse légende de Lewis, la « Nonne sanglante » ; tout en donnant à la fin un dénouement qui rappelle le surnaturel expliqué de Mrs Radcliffe. Trois officiers, voyageant en Espagne, en diligence, avec un autre compagnon sont surpris par l'orage. Ils passent la nuit dans un vieux château qui a la réputation d'être hanté. Selon la légende, le propriétaire du château, le comte de Ghismondi, chef de la famille à vingt-cinq ans, se ruina bientôt par une

1. *Histoire critique de la Littérature anglaise au XIX^e siècle*, t. III, pp. 190-191.

2. *R. d. D. M.*, le 1^{er} oct. 1832, p. 122.

vie d'excès de tous genres. Il se réfugia dans son château de Ghismondi qu'il fortifia, amenant avec lui deux compagnons encore plus ignobles que lui. Il enleva ensuite sa propre nièce, Inès de las Sierras, qui, disaient-on, n'y fit pas trop de difficultés. Puis, avec ses compagnons, il se mit à commettre des vols de grands chemins. Aubout de quelque temps Inès, qui avait reçu une éducation chrétienne, fut éclairée par un rayon de grâce. Voulant convertir Ghismondi, elle entra un soir dans la salle où il était à souper avec ses deux amis et, se jetant à ses pieds, le supplia de quitter la voie maudite dans laquelle il marchait. Ghismondi, ivre de fureur, leva son poignard et le plongea dans le sein de celle qu'il avait éperdument aimée et qui expira immédiatement. « Mais la vengeance céleste n'avait pas perdu ses droits. A peine le sommeil eut-il commencé à dissiper les vapeurs qui obscurcissaient la raison de Ghismondi, qu'il vit Inès entrer dans sa chambre à pas mesurés, non pas belle, frémissante d'amour et de volupté, et vêtue comme autrefois d'un tissu léger qui allait tomber ; mais pâle, ensanglantée, traînant le long habit des morts, et déployant vers lui une main flamboyante qu'elle vint imposer lourdement sur son cœur, à l'endroit même qu'elle avait inutilement pressé quelques heures auparavant. Lié par une puissance irrésistible, Ghismondi tenta en vain de se soustraire à l'effroyable apparition. Ses efforts et sa douleur ne purent se manifester que par quelques gémissements sourds et confus. L'implacable main restait clouée à sa place, et le cœur de Ghismondi brûlait, et il brûla jusqu'au lever du soleil où disparut le fantôme (1). »

Les complices de Ghismondi reçurent la même visite, et non seulement cette seule nuit, mais toutes les nuits ils recevaient la visite de cette apparition effrayante.

1. *Inès de las Sierras*, p. 13, édit. *Contes*, p. 1851.

« Revint enfin l'anniversaire du 21 décembre et le repas du soir les réunissait comme d'ordinaire à la clarté d'un foyer ardent, quand l'heure de la rédemption sonnait à Mattaro pour convoquer les chrétiens à ses solennités. Tout à coup, une voix s'élève dans la galerie du château. « Me voilà ! » criait Inès, c'était elle. Ils la virent entrer, rejeter son drap funèbre, et s'asseoir parmi eux dans ses plus riches atours. Saisis d'étonnement et de terreur, ils la virent manger du pain et boire du vin des vivants ; on dit même qu'elle chanta et qu'elle dansa, suivant la coutume du passé ; mais tout à coup sa main flamboya comme les mystères de leurs songes, et toucha au cœur le chevalier, l'écuyer et le page. Alors tout fut fini pour cette vie passagère, car leur cœur calciné avait fini de se réduire en cendres, et il ne renvoya plus de sang à leurs veines (1). »

Les voyageurs se moquèrent de cette légende, campèrent dans le château et y préparèrent un souper somptueux. A minuit, égayés par le vin, ils appelèrent Inès de la Sierras et burent à sa santé. « Une voix de femme, raconta plus tard un des officiers, répondit : « Me voilà ! me voilà !... » Au même instant, nous discernâmes dans la partie la moins éclairée de la salle un blanc fantôme qui courait vers nous d'une incroyable rapidité et qui, parvenu à notre portée, laissa tomber son linceul. Il passa entre nous et s'assit à la place d'Inès (2). »

L'apparition rejeta son voile ; les convives virent que c'était une femme d'une très grande beauté. Elle se dit Inès de las Sierras et leur montra une cicatrice qu'elle avait au sein. Elle s'assit, mangea, chanta, dansa. Les convives furent moitié mystifiés, moitié terrifiés. Les officiers crurent d'abord que c'était une comédienne que l'autre voyageur avait amenée, mais il les désabusa vite

1. *Inès de las Sierras*, p. 13.

2. *Ibid.*, p. 16.

de cette idée. Sergy, l'un des officiers tomba très amoureux d'elle ; elle lui donna rendez-vous dans les souterrains du château et disparut. Sergy voulut la suivre, mais ses compagnons l'en empêchèrent. Le lendemain matin ils quittèrent le château sans découvrir la clef du mystère. Quelques jours plus tard, les officiers voyageaient à cheval lorsque Sergy tomba subitement à terre. Quand on le releva, on constata qu'il était mort.

Quelque temps après, l'officier qui avait raconté l'histoire, découvrit que cette apparition mystérieuse était une chanteuse surnommée la Pedrina, mais qui s'appelait de son vrai nom, Inès. A la suite d'aventures très tragiques elle était devenue folle, et s'était réfugiée dans les souterrains du château Ghismondi, d'où elle était sortie le soir du 24 décembre.

Inès de las Sierras est l'œuvre de Nodier qui a emprunté le plus à l'école « terrifiante ». Elle en a tout le décor : les orages tumultueux, la vague atmosphère de terreur, les apparitions mystérieuses qui rôdent dans ce mystérieux château dont Gautier dit :

« Un vrai château d'Anne Radcliffe,
Aux plafonds que le temps ploya,
Aux vitraux rayés par la griffe
Des chauves-souris de Goya (1). »

Il y a de plus l'intrigue tirée directement de Lewis.

Inès de las Sierras, pourtant, diffère des romans « terrifiants » par son style. C'est l'œuvre d'un artiste qui savait son art. Doué d'une imagination romanesque et d'un talent délicat, Nodier — « le plus notable représentant de la tendance qui s'efforçait de styliser quelques-unes des singularités et les monstruosité les plus émouvantes de ce grossier pré-romantisme » (2), — fut

1. *Emaux et Camées*, p. 120.

2. Fernand Baldensperger : *Journal of Comp. Lit.*, 1903. « Le Moine de Lewis dans la littérature française. »

un des romantiques qui contribuèrent le plus à faire rentrer ces débauches d'imagination frénétique dans le cadre du romantisme.

7° Chez les romantiques qui commencèrent à écrire un peu plus tard que Nodier et Hugo, tels que Gautier, Mérimée, G. Sand, le goût du fantastique est bien marqué. Chez les deux premiers, le goût du « noir », tel que l'a exposé l'Ecole Radcliffienne ne paraît plus avec la même force. On en trouve pourtant, chez eux, quelques faibles traces. G. Sand, au contraire, très lyrique, très idéaliste, eut depuis sa plus tendre enfance une passion pour le mystérieux, le surnaturel, les frissons de doute et d'incertitude. Elle le dit elle-même. « J'avais lu, raconte-t-elle, avec délices, avec terreur, à Nohant, le *Château des Pyrénées* de M^{me} Radcliffe(1). Mes compagnes avaient dans la cervelle bien d'autres légendes écossaises et irlandaises à faire dresser les cheveux sur la tête. Le couvent avait aussi à foison ses histoires de drames lamentables, de revenants, de cachettes, d'apparitions inexplicables, de bruits mystérieux. Tout cela, et l'idée de découvrir enfin le formidable secret de la « victime », allumait tellement nos folles imaginations que nous nous persuadions entendre des soupirs, des gémissements partir de dessous les pavés ou s'exhaler par les fissures des portes et des murs (2). »

Ce goût du merveilleux et du romanesque se montre dans ses œuvres dès le commencement de sa carrière littéraire sous beaucoup de formes diverses. D'abord elle penche plutôt vers des données mystérieuses, des situations étranges, des intrigues extravagantes. Plus

1. Il s'agit probablement de la traduction faussement attribuée à Anne Radcliffe.

2. Voir : *Histoire de ma Vie*, vol. III, p. 99 et s.

tard elle devient plus mystique et fait entrer dans ses œuvres du spiritisme ou de la philosophie, selon l'influence dont elle se ressent.

C'est surtout dans ses premiers romans qu'elle montre une empreinte de l'influence « noire », qui paraît le plus souvent dans des traits généraux ; aventures étranges et extravagantes, invraisemblances, vagues terreurs et mystères (1). L'influence paraît quelquefois aussi dans une imitation plus directe.

Un de ses premiers romans, *Lélia*, publié en 1833 (époque où Lewis avait une grande vogue), est un curieux mélange de spiritisme et du *Moine* de Lewis. Lélia, l'héroïne du roman, doute de tout, de l'amour, des hommes, de Dieu. Elle aime pourtant le jeune Sténio et est aimée de lui. Elle est en même temps l'objet de la passion coupable du moine Magnus, qui croit voir en elle l'incarnation de Satan. En vain il lutte contre son amour. « Un feu dévorant, dit-il, s'alluma dans ma poitrine ; en vain j'ai jeûné et prié. Dieu ne veut pas me guérir (2). » Lélia essaye en vain de le guérir de sa folie. « Magnus avait écouté vainement ; son cerveau se refusait à tout emploi des facultés. Il souffrait, il croyait comprendre que Lélia le raillait ; la figure tranquille et fière de cette femme l'humiliait profondément. Il la détestait par instants et voulait la fuir ; mais il se croyait saisi et fasciné par l'œil du démon... Lélia voyant la fureur et l'égarement dans ses yeux, lutta avec force pour se débarrasser de cette main de fer qui lui meurtrissait le bras ; mais il prononça des formules d'exor-

1. Dans *Consuelo*, par exemple, que de souterrains et de passages secrets, de voûtes sombres et de cavernes où l'on trouve des ossements humains. Un mystère profond plane sur le héros et sur l'héroïne. Celle-ci passe son temps à errer dans des salles souterraines, en proie à une terreur indéfinissable, craignant à chaque pas de voir quelque spectacle affreux. M. Marcel Breuillac voit aussi dans *Consuelo* une influence d'Hoffmann. Voir : *Hoffmann en France*, R. d'H. L. Fr., p. 86-87.

2. *Lélia*, vol. II, p. 374.

cisme, et, s'étonnant qu'elle ne disparût pas, il devint entièrement fou et ne songea plus qu'à la tuer comme autrefois il en avait eu souvent l'idée... Il l'étrangla (1). »

Dans les annuaires de l'époque, tels que les *Annales romantiques*, qui succédèrent aux *Tablettes romantiques*, les souvenirs de Lewis, surtout à partir de 1830, ne sont pas rares, soit dans la poésie, soit dans la prose. Des nouvelles comme le *Prêtre* de Soulayr, publié dans les *Annales romantiques* de 1834 et le *Bal infernal* de Michel qui parut dans le même recueil en 1832, rappellent l'amour coupable et assassin d'Ambrosio et son pacte infernal avec Satan.

Dans beaucoup d'ouvrages romantiques, plus ou moins oubliés aujourd'hui, le « noir » et le « fantastique » dominant, sans qu'on puisse dire cependant qu'ils dérivent de l'influence anglaise. Philarète Chasles, Paul Lacroix, plus connu sous le nom du bibliophile Jacob, Petrus Borel, le lycanthrope, et toute leur école, ne peuvent presque rien trouver d'assez horrible à donner à leur public ; mais ils vont chercher leurs sujets plutôt dans les bagnes, dans les hôpitaux, aux pieds de la guillotine, etc., que dans les romans de Lewis ou d'Anne Radcliffe. Certains traits, par-ci, par-là, rappellent ces précurseurs dans l'art de faire frissonner.

Pétrus Borel dans *Champavert*, « contes immoraux », (1833) est arrivé à créer des effets comparables à ceux du surnaturel expliqué de Mrs Radcliffe. « Par amour de l'extraordinaire et grâce à une imagination sans bornes il écrit des œuvres pleines d'improbabilité qu'il explique par un concours de circonstances (2). »

Il y a de même dans les contes de Philarète Chasles, dont quelques-uns furent écrits en collaboration avec Balzac, sous le titre *Contes bruns par une tête renversée*,

1. *Lélia*, vol. II, p. 378-379.

2. Joseph Retinger : *Le Conte fantastique*, p. 127.

des effets noirs à la Lewis ou à la Radcliffe. Dans *Sans Paupière*, dans *Sarah la danseuse*, etc., le fantastique et le diable jouent un rôle important.

8° Le théâtre romantique montre également l'empreinte du roman de terreur. Au moment où les spectres commencent à perdre un peu de leur popularité sur les scènes des boulevards, le drame romantique, qui est en train de naître, adopte les ressorts et les données qui avaient fait la fortune du mélodrame. La distinction entre ces deux genres est même parfois assez hésitante. Lemercier, par exemple, songe un instant à faire jouer à la Comédie Française, en 1827, ses *Deux Filles Spectres*, « Drame » d'un caractère franchement Radcliffien, avec ses apparitions mystérieuses et effrayantes et son explication rationnelle ; mais le dramaturge décide enfin que les *Deux Filles Spectres* appartiennent plutôt à la scène de la Porte Saint-Martin (1).

Le drame romantique, en effet, ne dédaigna pas de tirer parti du mélodrame. Il en conserve les quatre personnages essentiels ; il conserve aussi le décor pittoresque : les vieux châteaux, les forêts, les cavernes, les clairs de lune romantiques, les mystères de naissance, des reconnaissances, les situations extraordinaires. Il y avait bien quelques différences. Le drame romantique se souciait non seulement de donner du style aux thèmes sombres, mais aussi d'apporter de la vraie couleur locale, et ce qui, chez les mélodramaturges, comme chez les romanciers « noirs », était une convention demandant comme décor un vieux château gothique, devint

1. « Cet ouvrage, dit l'auteur à la fin de la pièce, avait été désiré et favorablement accueilli sous le titre de « Drame » par le comité de la Comédie française... Mais considérant que le fond du sujet, sa noirceur Shakespearienne, et ses moyens de pleine exécution ne s'accordaient pas avec le genre élevé et restreint des pièces qu'on y doit représenter, j'ai cru devoir rendre les *Deux Filles Spectres* à leur destination primitive. »

chez les romantiques un grave souci de donner de la vraisemblance à leur décor, de ressusciter vraiment le « gothique ». Une autre différence, c'était que le noir scélérat du melodrame, glorifié, devenait souvent le héros du drame ; surtout à mesure que la vogue de Byron se raffermait en France.

Le drame romantique, comme le mélodrame, puisa largement aux littératures étrangères. L'Angleterre, bien entendu, n'en était pas seule responsable (1). L'Allemagne y avait bien contribué, et l'Espagne peut-être encore plus. Il y avait, pourtant, des souvenirs de leurs lectures anglaises dans les drames de Victor Hugo, de Dumas père, et de maints autres dramaturges de l'époque (2). Les portes secrètes, les noirs cachots, les mystères de naissance de Victor Hugo, ne sont peut-être pas très différents de ceux qu'on trouve chez Anne Radcliffe ; et il y a dans ses drames des passages qui serviraient bien de description à un des vieux châteaux de la romancière anglaise. Dans *Angelo* (1835) nous apprenons que « dans tout palais, dans celui du doge, dans le mien, à l'insu de celui qui l'habite, il y a un couloir secret, perpétuel trahisseur de toutes les salles, de toutes les chambres, de toutes les alcôves ; un corridor ténébreux dont d'autres que vous connaissent les portes et qu'on sent serpenter autour de soi sans savoir au juste où il est ; une sape mystérieuse où vont et viennent

1. L'influence anglaise ne se restreignait pas à celle de l'école « noire ». A côté de l'influence exercée par Scott et Byron, il y avait aussi l'imitation de Shakespeare qu'on trouve même quelquefois confondue avec celle des romanciers « frénétiques ».

2. Comme, par exemple, chez J. Bouchardy, auteur de drames très nombreux, tels que les *Enfants trouvés* (1843), *Lazare le Pâtre* (1840) dont Th. Gautier dit : « Il machinait d'avance, comme un château d'Anne Radcliffe, l'édifice singulier avec donjon, tourelles, souterrains, couloirs secrets, escaliers en spirale, salles voûtées, cabinets mystérieux, cachettes dans l'épaisseur des murs, oubliettes, caveaux mortuaires, chapelles cryptiques où ses héros et ses héroïnes devaient plus tard se rencontrer, s'aimer, se haïr... s'assassiner ou s'épouser. » *Histoire du Romantisme*, pp. 25-27.

sans cesse des hommes inconnus qui font quelque chose (1) ».

Dans *Hernani* (1830), de même que dans *Ruy Blas*, que de mystères, de portes cachées, de noirs manteaux enveloppants ! Dans *Lucrèce Borgia* que d'horreurs, de mystères de naissance révélés au dernier moment, de passages secrets, de coupes empoisonnées ! Et les *Burgraves*, avec leur donnée allemande et un incident qui semble avoir eu son origine chez Walter Scott (2), peuvent se vanter de renfermer des mystères de naissance, de sombres horreurs, des crimes, des tours mystérieuses et de noirs caveaux qui ne feraient pas rougir un romancier « frénétique » (3).

Dans un article du *National* écrit en 1835 lors de la représentation de la *Nonne Sanglante*, le critique, après avoir parlé des modèles anglais de ce genre « frénétique » ajoute : « On peut remarquer ici qu'il y a une grande analogie entre cette situation anglaise vis-à-vis de trois romanciers (Anne Radcliffe, Lewis et Maturin) (4) et celle où M. Victor Hugo s'est placé à l'égard du public français, par ses écrits dramatiques et surtout par les deux derniers. *Marie Tudor* et *Lucrèce Borgia* s'adressent évidemment à une popu-

1. *Angelo*, 1^{re} journée, édit. 1905, vol. III, p. 148.

2. L'incident de Guanhumara, qui rappelle une donnée pareille dans *Ivanhoe*.

3. « Ce sont le plus souvent dans le théâtre de Victor Hugo, dit M. Pierre Lasserre, des inventions d'essence mélodramatique que le génie de l'emphase transforme en conceptions eschyliennes. Quiproquos sinistres, morts pris pour des vivants, ou vivants pour des morts, assassins masqués, erreur sur le cadavre, substitution du narcotique au poison et du poison au narcotique, espions, corridors secrets, clefs mystérieuses, coffrets fatidiques, secrets effroyables, invisibles dangers, ce n'est pas là seulement la sublime *Tour de Nesle* ou le *Juif Errant*, c'est *Lucrèce Borgia*, le *Roi s'amuse*, *Angelo*, les *Burgraves*. Pourquoi admet-on ceci dans « la littérature » et en exclut-on cela ? A cause du « style »... Quand Hugo a établi — presque toujours avec une grande habileté — sa mécanique mélodramatique ; il le *promet* par décret à une haute signification philosophique et morale qu'il annonce dans une préface sans modestie. Y a-t-il mélodrame plus brutalement mélodrame ? » *Le Romantisme français*, p. 235.

4. Feuilleton du 20 février 1835.

lation de spectateurs qui a passé par la jeunesse des émotions et la maturité du sens commun, pour tomber dans cette espèce de dégoût et d'impuissance de la vieillesse qui veut qu'on éveille, par des moyens extraordinaires et de violents remèdes, sa chaleur perdue et ses sens émoussés. En un mot, le roman de mistress Radcliffe est au roman proprement dit, ce que *Marie Tudor* et *Lucrèce Borgia* sont au drame véritable... S'il fallait une autre preuve du singulier progrès que M. Victor Hugo a la prétention d'avoir imprimé à la littérature dramatique, on n'aurait besoin que de montrer les sources où ses disciples et le théâtre, son complice, vont chercher maintenant leurs inspirations, pour continuer le genre de leur maître et combler les intervalles et les lacunes qu'il laisse dans ses productions et dans ses veilles. »

Dans le théâtre de Dumas les ressemblances avec la fiction « noire » sont encore plus frappantes. « Les événements de 1830, a-t-on dit, loin de ramener le peuple aux vieilles idées ne firent qu'exalter son imagination... le drame moderne lui plut un moment; il abandonna la *Tour du Nord* pour la *Tour de Nesle* (1) (1832).

Il n'y a pas dans la fiction de terreur une demeure de désolation plus ténébreuse que cette affreuse Tour de Nesle, d'où, si l'on est assez téméraire pour y entrer, l'on ne ressort jamais vivant; où des lumières mystérieuses paraissent tous les soirs aux fenêtres, d'où sortent des bruits de fêtes, de musique, où les hôtes entrent masqués, où une nuit d'orage prépare la grande catastrophe finale, lorsqu'au crime de l'inceste succède celui de l'assassinat.

La *Tour Saint-Jacques*, drame historique du temps de Charles III, renferme des traits bien noirs aussi; des

1. Audiffret : *Annuaire dramatiques*, t. I, p. 23.

mystères de naissance, des testaments perdus et retrouvés, de cruelles persécutions et des spectres terrifiants, nés de l'imagination du roi malade qui se croit menacé de tous côtés. « Georges, dit-il, regardait le ciel, qui était tout bleu avec des étoiles de diamant. Tout à coup, il entendit gémir le fantôme, mais loin, loin encore, et il aurait pu se sauver s'il ne s'était senti attaché à la terre. Alors le ciel s'obscurcit, les étoiles devinrent toutes rouges... Alors le fantôme gémit de nouveau, mais plus près, l'arbre trembla jusque dans sa racine, ses feuilles se couvrirent de sueur... Alors le fantôme gémit une troisième fois, et Georges le sentit qui s'étendit à côté de lui et qui l'enveloppait de son linceul. Aussi Georges a-t-il froid, bien froid ! Aussitôt qu'il est couché, le fantôme entre et s'étend près de lui et Georges aime mieux mourir (1). »

Dans *Urbain Grandier*, malgré sa donnée historique, on dirait qu'il y a des réminiscences de Lewis, dans la façon dont l'auteur présente les intrigues de moines et de religieuses, les prises de voiles forcées. La mise en scène est bien faite pour impressionner. Il n'y manque rien ; tout y est, jusqu'aux gens superstitieux qui fournissent la note de terreur surnaturelle. C'est un de ceux-ci qui affirme que « des gens fort sensés et aucunement timides m'ont assuré, mon révérend, avoir, en passant le jour près d'une ouverture donnant sur les caveaux du couvent, entendu comme des gémissements, comme des plaintes, comme des prières, tandis que d'autres, en passant la nuit près du cloître, m'ont dit avoir vu — oh ! de leurs yeux vu ! — de grandes formes blanches errant sur les terrasses, et faisant avec leurs voiles des signes de menace aux curieux (2) ».

Pour faire son *Don Juan de Marana*, Dumas a pillé

1. *La Tour Saint-Jacques*, scène III, tableau 5.

2. *Urbain Grandier*. Acte 1^{er}, scène 1^{re}, tableau 5.

de tous côtés. Lœve-Weimar dresse une longue liste de ses vols.¹ « D'abord, dit-il, ce drame de *Don Juan de Marana* que M. Dumas a médité si longtemps..., M. Mérimée l'avait trouvé avant M. Dumas, et il l'avait publié dans la *Revue des Deux-Mondes* sous le titre des *Ames du Purgatoire*. Cette nouvelle si originale et si dramatique est à peu près tout le drame de M. Alexandre Dumas ; ce qui s'en manque, appartient à quelques personnages du moins aussi connus que M. Mérimée et que je vous désignerai à mesure que nous reconnaitrons leurs dépouilles. Walter Scott, Shakespeare, Molière, Goëthe, etc. Le roman du *Moine* de Lewis sert ensuite de texte à M. Dumas. Don Juan se rend au couvent des nonnes, où Marthe est en train de mourir et de retourner au ciel. Mais ce n'est pas l'affaire du démon et de Don Juan. Le démon promet à Marthe de la rendre à Don Juan si elle veut donner son âme à l'enfer ; et Marthe signe bêtement de son sang... Puis elle meurt... Qu'eût dit M. Alexandre Dumas si, dans la nuit qui a suivi la première représentation de ce drame, vingt spectres, couverts de linceuls blancs, tachés d'encre, se fussent dressés autour de lui, et lui eussent tour à tour crié : Je suis Molière... Un autre : Je suis Goëthe... Et Lewis : Rends-moi mes nonnes, je suis le moine, mes nonnes ne sont qu'à moi (1). »

D'autres dramaturges vont plus loin encore, et tirent leur inspiration franchement des romanciers de terreur. Quelques-uns de ces drames qui se présentent sous la bannière romantique, ont tout ce qu'il faut pour faire de bons mélodrames. Telles sont deux adaptations du *Moine* qui furent représentées à quelques années de distance. Le *Moine*, par L. M. Fontan, « drame fantastique en quatre actes et huit tableaux » représenté pour la première fois le 28 mai 1831, sur le théâtre de l'Odéon,

¹ 1. *Journ. des D.*, feuilleton du 4 mai 1836.

et repris à la Porte Saint-Martin le 13 juillet 1832. Ensuite la *Nonne Sanglante* « drame en cinq actes », d'Anicet Bourgeois et J. Maillan, joué le 17 février 1835, également à la Porte Saint-Martin.

Fontan reproduit fidèlement, à quelques changements près, l'incident principal du *Moine* de Lewis ; tout le drame fait appel aux émotions fortes. La dernière scène présente surtout un intérêt palpitant. C'est le moment du grand dénouement. Satan, habillé en prêtre, arrive à minuit, emporte le moine au haut d'un rocher et le lance dans l'abîme. Des démons surgissent et forment une ronde infernale. Des éclats de tonnerre se font entendre, une pluie de feu tombe, et le rideau se baisse sur une scène des plus mélodramatiques.

Quoique le drame de Fontan, « faible copie qui fut plutôt nuisible à la cause romantique (1) », soit aussi invraisemblable que le roman dont il est tiré, il est pourtant moins grossier, mais en même temps moins intéressant. Le caractère d'Ambrosio, moins brutal, n'a pas la force de l'original. Les scènes de la magie et du grand dénouement final, égalant en frénésie celles du *Moine* sont plus ridicules qu'impressionnantes. L'*Artiste* qui admire beaucoup le *Moine* de Lewis, est très sévère pour l'œuvre de Fontan. « Après tout, dit le critique, c'est un grand et important ouvrage que celui du *Moine* ; j'entends l'original, le *Moine* de Lewis, car celui de M. Fontan... en est à cent lieues. La petite mesure du drame n'est pas créée pour contenir un ouvrage de géant : on les disloque, on les brise et puis on montre avec joie un de leurs membres déchirés. C'est un meurtre (2). »

La *Nonne Sanglante* de Bourgeois et Maillan reproduit, tout en modifiant sensiblement sa forme primi-

1. Fernand Baldensperger : *Le Moine* de Lewis dans la littérature française *Journal of Comp. Lit.*, 1903.

2. 1831, t. I, pp. 232-233.

tive, la donnée principale de la fameuse légende de Lewis. Conrad, héros du drame, est amoureux de Stella, une jeune fille de bonne famille qui a mal tourné. Doutant de la fidélité de son amante, Conrad la mène dans les catacombes de Rome où il la laisse. Chacun d'eux croit que l'autre est mort. Quatre ans se passent. Stella, redevenue Marie de Rudenz, est entrée au couvent d'Aran dont elle est maintenant l'abbesse. Conrad, voulant enlever du couvent la jeune Mathilde, trouve à sa place son amante qu'il croyait morte. Il plonge son poignard dans le sein de Marie ; mais le coup glisse. Revenue à elle, elle ne donne pas signe de vie, se laisse ensevelir puis vient ensuite hanter le lieu du crime, une large tache rouge au côté et un poignard dans la plaie. Le soir du mariage de Conrad, elle se cache derrière les rideaux du lit où dort la jeune épouse ; Conrad écarte les rideaux, voit le spectre sinistre. Epouvanté il essaie encore une fois de la frapper, mais au lieu de l'atteindre, il tue sa femme. Furieux il ferme les portes de la chambre, met le feu à la maison, et les flammes le consomment en même temps que la *Nonne Sanglante* redevenue femme.

Le *National* n'hésite pas à désigner la *Nonne Sanglante* du nom qui lui est propre. MM. Anicet et Mail-lau, dit le critique, savent bien qu'ils ont fait un grand et terrible mélodrame, et M. Harel n'ignore pas que son couvent illuminé, ses ruines d'Aran, son ciel parsemé d'étoiles et son incendie sont de très beaux et curieux spectacles. On pourrait dire à M. Harel ce qu'un anglais disait de Maturin en sortant de la représentation de *Bertram* : « Où diable, révérend père, avez-vous trouvé toutes ces diableries (1) ? »

Cependant ce sombre drame — « enrichi de tous les ornements et de toutes les beautés imaginables, trem-

1. *National* de 1834, feuilleton du 20 février 1835.

2. *Ibid.*

blements de terre, brigands, meurtres, cimetière, noces fatales, duels, taches de sang sur les blanches robes, apparitions, voix lugubres, râles de morts... » paraît avoir été bien accueillie. « La première pièce que je lus ainsi, raconte Maxime Du Camp, était la *Nonne Sanglante*... qui obtenait un succès d'horreur à la Porte Saint-Martin... Ce fatras me semblait admirable, et j'étais haletant en lisant les scènes où se déroulaient ses aventures insensées. Lorsque j'avais terminé ma lecture, je prêtais la pièce à un camarade qui bientôt la passait à un autre. La mode s'y mit (1). »

La *Nonne Sanglante* eut plus qu'une vogue passagère, car elle fut reprise, trente ans plus tard, par la Porte Saint-Martin et eut de nombreuses représentations. Théophile Gautier en parle dans les termes les plus élogieux et paraît un partisan enthousiaste du genre. Sa critique et la date sont intéressantes en ce qu'elles montrent la durée de l'engouement pour les thèmes de Lewis. « Nous aimons, dit Gautier, ces grandes machines plus compliquées que des charpentes de beffrois, plus mystérieuses que les romans d'Anne Radcliffe, où se promènent, une lampe à la main et un poignard au cœur, des personnages semblables à des spectres qui jettent, lorsqu'ils se rencontrent au détour d'un corridor, des hurlements d'épouvante et de rage. Une noire eau forte à la Piranèse, dont les ténèbres sont traversées de quelques rayons trahissant de lointaines profondeurs, des perspectives d'arcs surbaissés, des escaliers menant à des étages de caveaux, nous semblent préférables à ces photographies de la réalité que le théâtre actuel encadre dans son passe-partout. L'imagination, même absurde, nous plaît mieux que la sage platitude. Pour faire un drame comme la *Nonne Sanglante*, avec ses enchevêtrements, ses terreurs et ses

1. *Souvenirs littéraires*, t. I, p. 84.

péripiéties, il fallait en dehors de toute littérature une force grossière, si l'on veut, mais puissante, qui n'existe plus aujourd'hui. A la date, où remonte la *Nonne Sanglante*, un splendide rayonnement de poésie illuminait les cervelles les plus obscures. Une sève abondante pénétrait jusqu'aux moindres rameaux, jamais on ne vit une pareille frondaison d'esprits. On ne trouvait rien d'assez fort, d'assez hardi, d'assez passionné. Chacun allait jusqu'au bout de sa propre nature... L'excès semblait tout simple, et le lyrisme effréné, le style de la conversation. Ce caractère se reconnaît dans toutes les productions du temps, même inférieures. Une vie furieuse anime ces conceptions étranges et leurs auteurs ont une qualité rare... C'est un sérieux profond, une foi implicite en leur œuvre. Ils n'ont ni scepticisme, ni raillerie. Comme leur public naïf, ils croient que « c'est arrivé » et leurs drames produisent toujours de l'effet (1). »

III

A partir de 1840, les imitations directes du roman de terreur deviennent de plus en plus rares. De nombreuses traces de son influence persistent cependant dans la littérature. Le roman populaire continue à se servir des ressorts ordinaires des romanciers « noirs » : mystères, horreurs, persécutions et situations invraisemblables, voire même apparitions. Le roman-feuilleton surtout, qui venait de naître vers 1840, était très propre à perpétuer les traditions du genre « noir », à cause des exigences mêmes que demande une telle méthode de publication (2). Parmi les auteurs de cette

1. Le *Mon. Univ.*, du 30 mai 1864.

2. « Quand un romancier écrit un livre qui doit paraître chaque matin par lambeaux, il est évidemment dans la nécessité de multiplier ses effets outre mesure... d'avoir recours à des coups de théâtre qui, la plupart du temps ne

catégorie les plus connus, l'on peut citer Eugène Sue, qui après avoir commencé sa carrière littéraire en écrivant des romans d'aventure à la Fenimore Cooper, récits de pirates, de périls subis en mer, de voyages dans les pays étrangers — se mit à composer des romans où il exposait toutes les plus horribles misères sociales de son époque. Avec les données modernes, cependant, il ne dédaignait pas de se servir, pour produire ses effets les plus émouvants, des ressorts qui avaient été autrefois le fonds de l'école radcliffienne : souterrains, voix sourdes, mystères et reconnaissances, spectres (au moins dans l'imagination des acteurs), éclairs et coups de tonnerre (1).

Nulle part on ne voit ses procédés mieux que dans les *Mystères de Paris* qui parurent dans le *Journal des Débats* de juin 1842 à octobre 1843. Dans cette histoire d'une jeune fille malheureuse et persécutée mais reconnue enfin par sa famille, nous pouvons remarquer l'emploi que Sue fait des rêves pour provoquer l'émotion, procédé très cher à Mrs Radcliffe. Ce roman d'ailleurs qui « n'est pas moins compliqué que les *Mystères d'Udolphe* (2) », expose aux lecteurs les crimes et les forfaits les plus terribles ; « l'horrible, en un mot, coule à pleins bords (3) ».

Le *Juif Errant*, du même auteur, tout aussi compliqué que les *Mystères de Paris*, captive ses lecteurs par les mêmes moyens. Mystères s'entassent sur mystères, complications sur complications. Comme Mrs Radcliffe, Sue se sert ici beaucoup des éléments pour produire de

tiennent en rien à l'action... Tel qu'on pourrait nommer... a pour habitude invariable, quand son chapitre languit, de le clore par une apparition inattendue, un incident mystérieux dont on n'a le mot que vingt-quatre heures après. » *R. d. D. M.*, le 15 septembre 1845.

1. Celui du Maître d'Ecole est caractéristique. Voir les *Mystères*, t. III, pp. 157-175.

2. *R. d. D. M.* le 1^{er} janv. 1844, p. 97.

3. *Ibid.*, p. 91.

l'effet. Chaque fois qu'un danger menace, qu'un noir complot se noue ou que pour une raison quelconque l'auteur veut émouvoir ses lecteurs, le vent et l'orage sont appelés à son aide pour rehausser l'horreur de la scène.

De même que Sue, Frédéric Soulié veut exposer dans ses *Mémoires du Diable* (1837) toutes les bassesses du cœur humain. La donnée de son roman rappelle en quelque sorte celle du *Moine* de Lewis et du *Melmoth* de Maturin. Il s'agit ici encore une fois d'un pacte avec Satan. A la fin le baron Luizzi, qui a joui toute sa vie d'une puissance infernale, perd la partie. L'heure fatale sonne et le château de Roquerolles disparaît dans l'abîme.

Le *Château des Pyrénées* de Soulié parut d'abord dans la *Bibliothèque des Feuilletons* en 1843. Ce sombre château gothique est vraiment une demeure de mystères et de crimes, rempli de noirs cachots, d'obscurs souterrains où se commettent des crimes et des forfaits terribles. L'imagination « terrifiante » n'a rien inventé de plus effrayant.

Alexandre Dumas montre aussi une imagination extravagante et un goût prononcé pour les mystères et les horreurs. Quelques-uns de ses romans, mais des moins connus, appartiennent tout à fait au genre « noir ». Tel est le *Château d'Eppstein*, publié en 1844, sombre récit d'un morne château à moitié en ruines où l'on a commis des meurtres terribles, et où l'apparition d'une belle femme voilée vient hanter la scène du crime. Des portes secrètes mènent à des cavernes humides ; là, un tombeau au couvercle de marbre soulevé, laisse voir un squelette de femme qui a étranglé avec une chaîne d'or, son mari coupable qui se tient auprès d'elle.

Les *Mille et Un Fantômes* (1849) sont également des contes « terrifiants », pleins de tout ce qui se trouvait d'horrible dans les littératures allemande et anglaise ;

récits de morts animés, de revenants, de vampires et de crimes atroces. Dans sa nouvelle, la *Salle d'Armes*, (1838), Dumas a aussi des effets radcliffiens de vague terreur. L'héroïne a des frissons de terreur inexplicables, trouve des portes cachées et des escaliers dérobés. L'*Ile de Feu* (1870), du même romancier, reproduit la thèse du *Melmoth* de Maturin.

Même chez des écrivains qui ne font pas en général de la littérature à sensation, nous voyons reparaître entre 1840 et 1860 des thèmes ou des données qui accusent fortement une parenté avec Lewis ou Mrs Radcliffe. Mérimée a quelques réminiscences de Lewis dans sa *Vénus d'Ille*, publiée en 1842 (1) ; histoire d'une statue de fer qui, ayant reçu au doigt la bague de fiançailles d'un jeune homme, vient la nuit du mariage de celui-ci, l'étrangler de son étreinte meurtrière. Le récit est tiré d'une vieille légende latine, mais la façon de traiter le sujet semble devoir quelque chose à l'épisode de la « nonne sanglante ».

A l'influence de Lewis est due aussi la petite comédie *Une Femme est un Diable*, parue dans le *Théâtre de Clara Gazul* (1842), qui reproduit la tentation du Moine Ambrosio. L'intrigue se déroule en une heure, et le moine coupable, après avoir tué un de ses confrères en religion, se sauve avec la tentatrice.

Paul Lacroix, dans son *Revenant du Château de la Garde*, publié en 1843, a des effets de surnaturel expliqué à la Radcliffe qu'entoure le cadre conventionnel d'un vieux manoir dont l'intérieur « répondait partout de son antiquité. Vastes salles, aux murailles tendues de tapisserie ou couvertes de cuir doré, aux larges cheminées à manteaux exhaussés, aux fenêtres étroites fermées de petits vitraux ; longues galeries décorées

1. Mérimée se souvient aussi, en écrivant les *Ames du Purgatoire*, de la rencontre de Lorenzo et d'Agnès dans l'église.

de trophées d'armes et de portraits de famille ; sonores escaliers en colimaçon ; multitude de chambres et de cabinets, de portes et de trappes ; meubles rares et délabrés ; pavé froid et humide (1) ».

Les domestiques peureux parlent de revenants aux jeunes filles qui habitent cette triste demeure. Enfin le revenant fait son apparition. « On marchait à petits pas (raconte l'auteur), dans le corridor qui précédait la chambre, et par intervalles l'être inconnu qu'on entendait marcher ainsi venait se frotter contre la muraille qu'il frôlait ensuite en passant... Ce revenant s'avancait donc avec lenteur et timidité, mais il se dirigeait toujours vers la chambre des deux amies... Soudain, la porte de la chambre s'entre-bâilla doucement et une tête chevelue, que les deux amies n'eurent pas le loisir de bien distinguer dans l'anxiété où elles étaient, se présenta un instant à l'ouverture et disparut (2). »

Ce terrible revenant, c'est un pauvre chien !

Aux environs de 1850, la veine est assez riche. Georges Sand se souvient des procédés d'Anne Radcliffe dans son *Château des Déserts* qui parut dans la *Revue des Deux Mondes* en 1851. C'est le récit d'un vieux château gothique où il se passe des choses très mystérieuses, où l'on entend la nuit une ronde de sabbat, des bruits de tonnerre. Finalement tout s'explique de la façon la plus rationnelle, et l'on apprend que toutes ces manifestations étranges furent causées par une troupe d'acteurs qui étudiaient leurs rôles.

En 1854, nous trouvons des souvenirs de Lewis dans une nouvelle d'Emile Deschamps, publiée dans ses *Réalités fantastiques*, et qui est une version en prose de la ballade d'*Alonzo et Imogine*. Mathilde, éblouie par les perles et les diamants d'un riche prétendant, oublie

1. *Le Revenant du Château de la Garde*, p. 11.

2. *Ibid.*, pp. 22-24.

sa foi promise à son cousin Arthur, oublie « qu'un soir il y a peut-être quatre mois, chez la sorcière de la rue Guénégaud, ils se fussent juré sur un évangile cabalistique, juré dans un idiome infernal, juré par les solives du temple de Salomon, juré l'un à l'autre que jamais ni homme, ni femme ne leur toucherait la main, et que leurs destins seraient unis un jour, unis comme leurs cœurs, dussent-ils attendre cet hymen jusqu'à la veille de leur mort, appelant tous les maléfices de Belzébuth sur qui serait parjure à ce serment terrible et enflammé (1) ». Il y eut un grand bal le soir du mariage de Mathilde. Minuit sonna. « En ce moment elle fut saisie par un nouveau danseur qui la serra d'une façon étrange, comme pour ne plus la rendre... Arthur ! cria-t-elle... Et le galop redoubla de vitesse. N'est-ce pas ton bal de noce, Mathilde ? C'est donc aussi ma noce à moi !... Et le galop redoubla de vitesse... Le couple insatiable toujours tournant et bondissant gagna l'antichambre... on voyait de loin Arthur et Mathilde tourner et bondir à travers les charmillles, et, comme on croyait les tenir, ils disparurent au détour d'une allée. Le coq chanta. Une heure après, on apprit qu'Arthur était mort la veille (2). »

Lewis aussi est pour quelque chose dans le conte de Gautier, la *Morte amoureuse*, qui paraît dans ses *Nouvelles* en 1858. Le récit, où il entre aussi du vampirisme, est la fable du prêtre amoureux, et celle aussi de l'amante morte qui revient encore comme un vampire sur la terre. Un jeune novice, au moment où il marche vers l'autel prononcer ses vœux, voit dans la galerie de l'église une très belle personne qui semble lui faire signe de ne pas prononcer le serment fatal. Il apprend que la belle inconnue est la courtisane Clarimonde.

1. *Réalités fantastiques*, pp. 33-35.

2 *Ibid.*, pp. 39-41.

Rentré dans son couvent il ne peut pas l'oublier. Elle meurt. Le prêtre appelé pour la confesser, n'arrive que pour la trouver morte. Elle ressuscite quelques instants pour lui dire qu'elle l'aime. Lorsqu'elle est enterrée, elle revient le visiter toutes les nuits. Le prêtre amoureux vit d'une double vie avec son amante spectrale, jusqu'à ce qu'un vieux prêtre lui persuade que son amante est une vampire qui vit de son sang, et que pour sauver son âme éternelle il faut renoncer à cette funeste existence. Ils vont ensemble ouvrir le tombeau de Clarimonde ; ils y trouvent son corps intact sans aucune apparence de cadavre. Elle est belle comme aux jours où elle vivait. Le vieux prêtre l'asperge d'eau bénite. Elle tombe alors en poussière, et ne revient plus chez son amant qu'une seule fois pour lui reprocher son infidélité.

Sur le théâtre, les spectres continuent aussi à jouer leur rôle. Germain Delavigne fit jouer à l'Opéra, le 16 juin 1848, son *Apparition* (musique de Benoit) qui rappelle à la fois la légende de la « nonne sanglante » et l'*Inès de las Sierras* de Nodier. Quelques années plus tard Germain Delavigne et Scribe payèrent leur tribut à Mrs Radcliffe et firent représenter sur le théâtre de l'Opéra Comique (le 4 novembre 1852), les *Mystères d'Udolphé*, opéra comique en trois actes ; mais la pièce ne paraît pas avoir été très bien accueillie (1).

Scribe reproduisit aussi l'épisode de la « nonne sanglante » dans son opéra de ce nom, joué en 1854, et pour lequel Gounod composa la musique (2). L'opéra

1. L'opéra « ne semble pas destiné, dit la *Revue des Deux Mondes* (novembre 1852, p. 799) à filer de longs jours... Aussi le désappointement a-t-il été général... Des bruits de l'autre monde un souterrain effrayant et beaucoup trop de mystères donnent à cette pièce un air de mélodrame qui rappelle l'année de grâce 1792 ».

2. Scribe écrivit le livret vers 1840, et Berlioz entreprit d'en composer la musique. Ce dernier, écrivant le 3 octobre 1841, à Humber Ferrand, lui dit : « J'écris, comme vous le savez peut-être, une grande partition en quatre

eut beaucoup de succès et fut l'objet d'une parodie, la *Bonne Sanglante*, jouée aux Variétés.

Jusqu'en 1864, nous trouvons des pièces tirées du *Moine*. Anicet Bourgeois et Paul Féval firent jouer cette année leur *Capitaine Fantôme* qui reproduit la scène des voleurs dans le roman de Lewis et présente un décor caractéristique de salles voûtées et de vieux châteaux gothiques. Dix ans plus tard Paul Féval ranime encore le souvenir de Mrs Radcliffe, car sa *Ville Vampire* (1874) fut donnée comme un récit de cette romancière elle-même, raconté à l'auteur par sa tante (1).

Des souvenirs du *Moine* reparaissent peut-être dans des romans tels que la *Tentation de Saint-Antoine* de Flaubert, la *Faute de l'Abbé Mouret* de Zola, le *Scorpion* de M. Marcel Prévost, l'*Abbé Jules* de M. Octave Mirbeau. Il nous paraît même distinguer dans la *Maison des Hommes vivants* de M. Claude Farrère (1911), des réminiscences de Melmoth, l'homme qui pouvait vivre de la vie de ses victimes. Nous retrouvons ainsi encore aujourd'hui, dans la littérature, des thèmes qui nous rappellent quelque roman du cycle de terreur; mais ils se présentent sous des formes si variées qu'il serait dangereux, en général, de les attribuer avec certitude à une seule influence directe.

actes, sur un livret de Scribe, intitulé la *Nonne Sanglante*. Il s'agit de l'épisode du *Moine* de Lewis que vous connaissez, je crois que cette fois on ne se plaindra pas du défaut d'intérêt de la pièce. »

1 Ce roman, récit de vampirisme, finit, comme les romans d'Anne Radcliffe, par une explication rationnelle. Les romans de Féval, tels que les *Mystères de Londres* (1844), la *Sœur des Fantômes* (1853) ne le cèdent en rien en ce qui concerne les complications et les mystères, aux romans les plus extravagants du commencement du siècle.

CONCLUSION

En étudiant un seul genre littéraire, on est naturellement porté à lui accorder une place plus considérable dans l'histoire de la littérature qu'il ne le mérite peut-être. Nous ne voulons pas, en effet, attacher à l'œuvre des romanciers de terreur une importance démesurée. Il nous paraît incontestable, cependant, que le roman « terrifiant » est remarquable, non seulement à cause de son originalité, mais aussi à cause des suites imprévues qui sont résultées de cette curieuse incursion dans le domaine de la terreur.

Pour apprécier à sa juste valeur l'école de fiction que nous venons d'examiner, il faut donc se rendre compte de la nouveauté de la tentative hasardée par Horace Walpole, et perfectionnée par Anne Radcliffe et M. G. Lewis. A l'époque où parut le *Château d'Otrante*, la littérature anglaise était encore enchaînée par les traditions étroites que lui avaient imposées les écrivains du règne de la reine Anne. Walpole fut un des initiateurs qui aidèrent à ouvrir de plus vastes horizons aux écrivains qui lui succédèrent. En élargissant le domaine du roman il l'empêcha de devenir — comme il y tendait déjà — trop monotone. Si puérils que puissent nous paraître le *Château d'Otrante* et les autres romans de ce genre, ils ne furent pas inutiles.

Ce furent ces histoires de « croquemitaines » « qui servirent, dit M. Edmond Gosse à dégager l'esprit du public des fers du langage figuré, conventionnel et classique. Elles servirent aussi à le préparer à recevoir des

impressions d'enthousiasme et de merveille. Après avoir été renfermé pendant plus d'un siècle dans la cage d'une sorte d'indifférence sceptique, la nature de l'homme fut aveuglée par la lumière de la liberté et chancela, désorientée par de si étranges phénomènes (1) ».

Si les romans de terreur ne sont que peu intéressants en eux-mêmes, ils sont au moins intéressants comme une manifestation des tendances et du goût anglais de l'époque, car en eux les premiers tâtonnements d'un des aspects du romantisme sont apparents. Ils montrent la force du désir qui poussait les esprits de la dernière moitié du XVIII^e siècle à chercher autre chose que le rationalisme qui avait dominé la littérature de l'époque de la reine Anne. Depuis les commencements, presque inconscients, du roman de terreur avec Walpole, jusqu'à son apogée avec Lewis, nous pouvons tracer une tendance toujours croissante, non seulement à se dégager des traditions classiques, mais aussi à chercher sous le monde réel, un autre monde invisible, moins matériel et plus idéal. Le fait que des hommes comme Scott et Byron, pour ne citer que ceux-là aient pu lire et goûter des romans tels que le *Château d'Otrante*, les *Mystères d'Udolphe* et le *Moine* nous démontre que les écrivains et le public de cette époque en général sentaient le besoin de sensations nouvelles, et que cette fiction « frénétique » leur apportait quelque chose que la littérature antérieure ne pouvait pas leur offrir.

La vogue momentanée du roman de terreur est un phénomène intéressant (2). Mais ce genre peut à plus

1. *Short History of Modern English Literature*, p. 294.

2. Quoiqu'il ne s'agisse plus depuis longtemps d'une vogue du roman « noir », le genre n'est pas entièrement tombé dans l'oubli. En France le *Moine* a eu de nouvelles éditions jusqu'en 1849, et les principaux romans de Mrs Radcliffe ont été republiés de nouveau entre 1860 et 1870. En Angleterre, le souvenir des fondateurs de l'école de terreur est encore plus vivant. Walpole, Clara Reeve, Anne Radcliffe et M. G. Lewis ont été souvent réimprimés pendant tout le XIX^e siècle et de nouvelles publications de Walpole, de Lewis et de Mrs Radcliffe ont même paru depuis 1900.

juste titre revendiquer une place dans l'histoire de la littérature, c'est-à-dire à cause de son influence sur la littérature postérieure. Nous ne croyons pas exagérer en disant que le roman « terrifiant », comme nous avons essayé de le montrer, a exercé une influence directe plus ou moins apparente, sur les écrivains anglais et français pendant un demi-siècle, et qu'il a laissé ensuite dans la littérature une empreinte qui y est restée jusqu'à nos jours.

Cette influence se montre également dans la basse littérature et chez les écrivains de bon aloi. Dans le roman populaire et dans le mélodrame, les traces en sont très évidentes en Angleterre comme en France. Ces deux genres, tout en évoluant, ont gardé en grande partie les extravagances et les invraisemblances du roman de terreur. Ils en ont gardé les traits caractéristiques, et quelquefois même ils n'en dédaignent pas le surnaturel. Ce sont à peu près par les mêmes moyens que les auteurs de l'un et l'autre font appel à leur public : le mystère, la terreur, les crimes, les situations extraordinaires, les sentiments outrés et faux. L'on peut même dire qu'il paraît aujourd'hui maint roman qui ne serait pas déplacé à côté des plus extravagants d'entre ceux qui parurent il y a un siècle. L'amour du mystérieux se perpétue plus spécialement aujourd'hui dans le roman « détective », dont M. Conan Doyle est un des principaux tenants. Dans ce genre, les événements les plus étranges, les plus invraisemblables, les plus effrayants même sont expliqués à la fin d'une façon simple et naturelle.

En examinant la littérature d'un ordre plus relevé, nous pouvons tracer jusqu'à présent une empreinte de l'école de terreur, moins apparente, il est vrai, mais néanmoins perceptible. Ce genre a aidé à instaurer le roman historique et à introduire dans la fiction les descriptions de la nature ; il a montré par-dessus tout, aux

écrivains, jusqu'à quel point un surnaturel bien ménagé pourrait faire appel aux émotions. Ce qu'il y a de plus nouveau dans l'œuvre des romanciers de terreur, c'est l'emploi que Mrs Radcliffe a fait du surnaturel expliqué pour provoquer l'émotion. Au lieu de présenter à son public des spectres véritables, des monstres, des fées ou des génies malfaisants — comme l'avaient fait les écrivains antérieurs lorsqu'ils voulaient entrer dans le domaine du fantastique — elle s'est servie des phénomènes de la nature, de forces invisibles qui suggèrent au lecteur la notion qu'il existe, en dehors du monde réel, un autre monde, peuplé d'êtres mystérieux qui sont liés aux destinées des hommes. Mrs Radcliffe ne fut pas assez habile pour donner une interprétation parfaite de cette idée, mais elle a montré la voie à d'autres plus subtils qu'elle.

En ce qui concerne le surnaturel, expliqué ou inexpliqué, on peut constater qu'il n'a jamais joué depuis l'époque romantique, dans les littératures française et anglaise, le rôle important qu'il avait eu pendant cette période. Chez les anglais, il est vrai, moins rationnels, plus épris du merveilleux que leurs voisins d'Outre-Manche, il a pourtant toujours conservé une certaine place dans la littérature. En Angleterre un des derniers développements du surnaturel est le fantastique de M. H.-G. Wells, qui, non content du monde comme il est, se crée des mondes nouveaux et extraordinaires. En France, une fois l'enthousiasme romantique passé, le surnaturel et le fantastique n'ont jamais joué qu'un rôle secondaire. Les traductions de l'américain Edgar Allan Poë, par Baudelaire, très nombreuses entre 1858 et 1880, ravivèrent un peu ce goût, sans qu'il prît vraiment racine. Depuis ce temps aussi, le surnaturel et le fantastique, surtout dans la littérature de bon aloi, tendent de plus en plus à devenir scientifiques ou psychologiques. Nous les trouvons sous ces aspects dans

des romans tels que l'*Eve future*, le *Tribulat Bonhommet* ou les *Contes Cruels* de Villiers de l'Isle-Adam ; dans le *Horla* de Guy de Maupassant. La terreur subtile a beaucoup évolué depuis le temps où Mrs Radcliffe et M. G. Lewis faisaient frissonner leurs lecteurs, et il y a très loin des tours hantées et des squelettes encapuchonnés, aux moyens plus délicats par lesquels les écrivains de notre époque éveillent les sentiments de curiosité ou d'étonnement.

Le même désir pourtant de sortir du monde ordinaire, qui a inspiré les œuvres extravagantes d'il y a un siècle, produit aujourd'hui des œuvres plus scientifiques et plus psychologiques. Le surnaturel, le merveilleux et le mysticisme de nos jours ne sont peut-être pas des descendants en droite ligne du roman de terreur ; mais en même temps on doit leur reconnaître avec lui quelque parenté.

En jugeant les pionniers de ces incursions fantastiques, il faut donc se rendre compte de la nouveauté des expériences qu'ils faisaient, et considérer leurs efforts plutôt dans leurs résultats que dans leurs premiers effets d'extravagance. Il est indéniable que leur influence fut quelquefois nuisible ; mais en même temps l'on peut dire de l'école en général ce que M. Walter Raleigh dit d'Anne Radcliffe en particulier : « Ses mérites paraissent moins évidents à une génération pour laquelle ses inventions ne sont plus nouvelles. Cependant, avec ses ouvrages, l'école romantique arrive tout de suite à la maturité. Sous un certain rapport, on peut décrire le mouvement romantique comme l'incursion de la poésie dans le royaume de la prose ; et, à cet égard, il n'y a pas d'incursion plus audacieuse, depuis le commencement jusqu'à la fin, que celle dont elle traça le plan et qu'elle accomplit (1). »

1. *The English Novel*, p. 228.

APPENDICE

APPENDICE

Ap. A. Lettre de M. G. Lewis à son père, le 23 février 1798. « Bien que je sois certain que les clameurs qu'on a poussées contre le *Moine* n'aient pu susciter chez vous le moindre doute sur la droiture de mes intentions ou sur la pureté de mes principes, je sais pourtant que vous avez dû être chagriné que de tels doutes aient existé dans l'esprit d'autres personnes. Mon objet en vous écrivant maintenant est de vous exprimer le chagrin que j'ai de vous avoir fait de la peine, et aussi de vous persuader que vous n'aurez pas cette peine une seconde fois à cause de moi. Vous avoir fait la moindre peine serait une raison assez forte, si je n'en avais pas d'autres, pour me faire regretter d'avoir jamais publié la première édition du *Moine* ; mais j'en ai d'autres, plus faibles, il est vrai, que celle que j'ai donnée, mais assez fortes toutefois. Je vois que je me suis trop fié à la justesse de mon propre jugement ; que, convaincu que mon but était irréprochable, je ne me suis pas assez demandé si les moyens par lesquels je devais atteindre ce but l'étaient également. Aussi, sur bien des points, faut-il que je m'accuse d'imprudence. Permettez-moi, cependant, de vous faire remarquer que ce n'est pas de mon âge qu'on peut attendre de la prudence... J'ai fait la seule réparation qui était en mon pouvoir — j'ai révisé soigneusement mon ouvrage, et j'ai effacé toutes les syllabes qui pouvaient donner la moindre prise à l'accusation d'immoralité. Ce qui, à vrai dire, n'était pas difficile, car les

objections reposaient entièrement sur quelques expressions trop fortes et des mots choisis sans assez de soin, et non pas sur des sentiments, des caractères, ou la tendance générale du livre. Je prends à témoin Addison que ce livre ne mérite pas la censure. La morale et les lignes générales de mon livre sont prises d'une allégorie insérée par lui dans le *Guardian*, et qu'il a beaucoup louée pour son invention habile et pour la propriété de son but. Malheureusement en le développant, je pensais que plus mes couleurs étaient fortes, plus l'effet que mon tableau produirait serait grand, et il ne m'est jamais venu à l'esprit que le spectacle du vice dans son triomphe momentané pouvait faire autant de mal que son exposition finale et sa punition pouvaient faire de bien... Pour soutenir l'attaque contre l'impiété du livre, une seule accusation a été ou peut être portée... Je n'avais pas l'intention d'être irrévérent, et le passage était seulement écrit pour conseiller de ne pas lire la Bible avant un certain âge, lorsque ses lecteurs seraient capables de profiter de ses préceptes et d'admirer ses beautés... J'ai suggéré aussi qu'il serait plus convenable de ne pas mettre certains passages sous les yeux des personnes très jeunes. J'ai été porté à donner ce conseil par ma propre expérience : car je sais que les écoliers (et les écolières même, si l'on peut croire ceux qui me l'ont dit), ne lisent pas toujours certains passages dans le but d'en profiter. En disant cela, je croyais qu'en représentant le conseil comme étant donné à l'héroïne par sa mère — femme pratique et pieuse — je m'étais protégé de toute idée d'attaque contre la Bible... Je n'ai pas besoin de vous justifier ces principes, mon cher père, je veux seulement vous demander pardon de vous avoir causé des ennuis par cette affaire (1). »

1. *Life and Correspondance of M. G. Lewis*, vol. I, p. 155-158.

Ap. B 1° Mort du *Sorcier* de Weit Weber : « He ran affrighted and goaded by avenging furies through Sallerno, rushed to the sea shore, mounted the highest summit of a chain of rocks, and flung himself headlong down... He fell on a Shoal that but just rose above the surface of the water... Flies wasps and hornets swarmed about his battered visage, from which he had no means of driving them ; inserted their suckers into his torn flesh, and sated themselves with his blood and juices... The torrid sun blistered and peeled his skin from his face and neck, and burning thirst seared his palate... A cormorant lighted on him and ate out his eyes... the rising winds howled a note of comfort... raised the water mountains high... One of the waves in its turn bore his mangled body into the sea. » *The Sorcerer*, trad. angl., pp. 204-210.

2° Mort du coupable dans le roman de Spiess : « Suddenly a tremendous tempest arose in and about the castle... The demons approached the speechless Roldolphe... Seized him, and agitated him violently to recall him to life. They dashed him with such force against the wall, that his blood and brains besmattered the surrounding objects. They flew away bearing him with them and uttering terrific cries... »

Trad. Angl. *The Dwarf of Westerbouurg*, édit. 1828, vol. II, p. 217-222.

3° Mort d'Ambrosio dans la première édition du *Moine*, « The demon continued to soar aloft, till reaching a dreadful height, he released the sufferer. Headlong fell the Monk... the sharp point of a rock received him ; and he rolled from precipice to precipice... The sun rose above the horizon ; its scorching beams darted full upon the head of the expiring sinner. Myriads of insects... drank the blood which trickled from Ambrosio's wounds... they fastened upon his sores, darting their stings into his body... The eagles of the rocks

dug out his eyeballs with their crooked beaks... a violent storm arose... the rain fell in torrents ; it swelled the stream ; the waves overflowed their banks ; they reached the spot where Ambrosio lay, and, when they abated, carried with them into river, the corpse of the despairing Monk. »

4° La mort du moine dans l'édition de 1796. « Head-long fell the monk through the airy waste ; the sharp point of a rock received him ; and he rolled from precipice to precipice, till, bruised and mangled, he rested on the river's banks. Instantly a violent storm arose ; etc... »

Ap. C. M. Georg Herzfeld indique une nouvelle source pour la légende de la « nonne sanglante » dans un récit de Musæus. « L'histoire, dit-il, intitulée *l'Enlèvement*, « une anecdote », se trouve dans les *Volksmärchen der Deutschen*, 5^e partie (Gotha 1787), pp. 247-276. Le récit est le suivant : Une division de l'armée de Wallenstein fut logée dans le château de Lauenstein pendant la Guerre de Trente Ans. Un des officiers surnommé le beau Fritz, devint amoureux de la fille du châtelain et fut aimé d'elle à son tour. Comme ils ne pouvaient s'attendre à recevoir le consentement de la mère à cause de la naissance obscure de l'officier (le père ne compte pas à côté de la mère), les fiancés, pour s'enfuir, doivent recourir à une ruse. Ils savent que depuis longtemps le spectre d'une nonne se laisse voir régulièrement dans le château tous les sept ans, le jour de la Toussaint. Comme, par hasard, cette date est proche, il est décidé que la jeune fille jouera le rôle du revenant ; elle espère ainsi pouvoir s'enfuir sans obstacle avec son fiancé. Lorsque le moment pour accomplir ce dessein arrive, la jeune fille paraît trop tard, le spectre vient à sa place et l'officier l'enlève : les chevaux s'emportent, la voiture est renversée, l'officier est jeté dehors et perd connaissance. Lorsqu'il se réveille, sa compagne, la

nonne a disparu : elle revient toujours à minuit, pour-
tant, à partir de ce jour, et le tourmente. Il est seulement
délivré d'elle par un sergent-major de son régiment qui
se connaît en exorcisme. Celui-ci convoque le revenant
à midi dans une vallée solitaire. Trois ans plus tard,
l'officier, qui dans l'intervalle est devenu colonel, revient
à Lauenstein, éclaircit le malentendu et obtient la main
de celle qu'il aime... Comme Lewis doit nouer l'action
subordonnée, jouée en Allemagne, avec l'intrigue prin-
cipale qui se passe en Espagne, les amants doivent être
de naissance espagnole ; de même la baronne de Lin-
denberg prend la place de la mère. Son mari est dépeint,
de même que chez Musæus, comme étant paresseux et
nul. Par un malentendu la baronne croit être, elle-même,
l'objet de l'attachement du jeune homme. L'enlèvement
se passe dans le récit de Lewis exactement comme dans
sa source ; par exemple les vers que l'amant répète sont
traduits mot à mot. Seulement chez Lewis un effort
pour représenter tout sous l'aspect le plus farouche est
visible, tandis que chez Musæus... tout est disposé sur
un ton humoristique et satirique. »

*Archiv. für das Studium der neueren Sprachen und
Literaturen*, mars 1900, vol. 104. Eine Neue Quelle für
Lewis' *Monk*, pp. 310-312.

Walter Scott nomme aussi Musæus dans son *Essay
on Imitations of Ancient Ballads* dans *The Poetical
Works*, édit 1848, vol. IV, p. 49.

M. Otto Ritter cite également une autre source pour
la « nonne sanglante ». « Exactement le même motif,
dit-il, qui se trouve dans le récit de Musæus et dans
celui de Lewis constitue également le fond, comme me
l'indique très aimablement Bolte, du poème de Körner
Wallharde. Comme chez Lewis le spectre apparaît dans
un vêtement ensanglanté ; les paroles qu'il prononce
sont : « Lieb Rudolf ! bist mein, lieb Rudolf ! bin dein ;
Nicht Himmel und Hølle scheiden uns beide ! » (Cher

Rudolf ! tu es à moi, cher Rudolf ! je suis à toi. Le Ciel et l'Enfer ne nous sépareront pas !) *Archiv. f. das S. der. w. S. und. L.* 1903, vol. III, p. 107, note 1.

Dans le même volume de l'*Archiv.* M. G. Herzfeld veut prouver que le *Moine* est un plagiat d'un roman allemand *die Blütende Gestalt mit Dolch und Lampe*, et cite des passages analogues dans les deux romans. (Voir *Arch.* septembre 1903, vol. III, pp. 316-323. M. Otto Ritter, dans la même revue, l'année suivante, réfute cette opinion, et considère le roman allemand comme un pastiche du *Moine*. *Archiv.* sep. 1904, vol. 113, pp. 56-65.

Il cite enfin (*Archiv.* mars 1905, p. 167.) comme preuve décisive de la priorité du *Moine* une annonce parue dans la *Wiener Zeitung* du 22 mars 1799, qui parle de la *Blütende Gestalt* comme d'un livre qui « vient de paraître ».

Ap. D. *English Bards and Scotch Reviewers*, A Satire by Lord Byron.

« Oh ! wonder-working Lewis ! Monk or Bard,
Who fain would'st make Parnassus a churchyard :
Lo ! wreaths of yew, not laurel bind thy brow,
Thy Muse a Sprite, Apollo's sexton thou !
Whether on ancient tombs thou tak'st thy stand,
By gibbering spectres hail'd, thy kindred band,
Or tracest chaste descriptions on thy page,
To please the females of our modest age
All hail M. P. from whose infernal brain
Thin sheeted phantoms glide a grisly train ;
At whose command « grim women » throng in crowds,
With small grey men « wild yagers » and what not,
To crown with honour thee, and Walter Scott :
Again all hail ! if tales like thine may please,
St. Luke alone can vanquish the disease ;
Even Satan's self with thee might dread to dwell,
And in thy skill discern a deeper hell. »

Ap. E. *Fire and Ale*, Description of the Fire King
dans *Rejected Addresses* par James and Horatio Smith.

« Sure never was skin half so scalding as his !
When an infant 'twas equally horrid ;
For the water, when he was baptised, gave a fizz,
And bubbled and simmered, and started off, whizz !
As soon as it sprinkled his forehead.
O ! then there was glitter and fire in each eye,
For two living coals were the symbols ;
His teeth were calcined, and his tongue was so dry
It rattled as though you should try
To play the piano in thimbles.

From his nostrils a lave sulphurous flows,
Which Scorches wherever it lingers ;
A snivelling fellow he's called by his foes,
For fear it should blister his fingers.

His wig is of flames curling over his head,
Well powdered with white smoking ashes ;
He drinks gunpowder tea, melted sugar of lead,
Cream of tartar, and dines on hot spice gingerbread,
Which hot from the oven he gnashes. Etc. »

Ap. F. *Le Preux Alonzo et la belle Imogine*, édit.
1797, vol. III, pp. 58-60.

« Il le faut, disait un guerrier
A la belle et tendre Imogine,
Il le faut ; je suis chevalier,
Et je pars pour la Palestine.

Tu me pleures dans ce moment ;
Que ces pleurs ont pour moi de charmes !
Mais il viendra quelque autre amant
Et sa main essuiera tes larmes.

Moi t'oublier ! Non, non, jamais,
Cher Alonzo ! répond la belle :
Mort ou vivant, je te promets
De te rester toujours fidèle.

Si j'étais parjure à ma foi,
Que le jour de mon mariage,
A table, assise auprès de moi,
Mes yeux revoient ton image !

Que le fantôme d'Alonzo
Atteste ses droits sur mon âme !
Qu'il m'entraîne dans le tombeau,
En criant : « Elle était ma femme ! »

Douze mois se sont écoulés...
Un baron de haute origine,
Par mille présents étalés
Demande la main d'Imogine.

L'éclat du nom et des bijoux
Eblouit la belle et l'enchanté.
Il est accepté pour époux.
La fête arrive, elle est brillante.

Joyeux festin va commencer ;
Enchantant l'épouse nouvelle,
Chaque ami vient de se placer...
Un étranger est auprès d'elle.

Son air, son maintien, son aspect
Et surtout sa taille imposante,
Semblent imprimer le respect,
Et je ne sais quelle épouvante.

Son casque le couvrait si bien
Que chacun en vain l'examine
Immobile, il ne disait rien,
Mais il regardait Imogine.

D'un ton qui marque sa frayeur,
A l'étranger elle s'adresse :
« Baissez votre casque, seigneur,
Et partagez notre allégresse. »

Le guerrier se rend à ses vœux
O Ciel ! ô surprise effroyable !
Son casque ouvert à tous les yeux,
Présente un spectre épouvantable.

Pâle et debout, l'affreux géant
Dit à la tremblante Imogine :
« Reconnais-tu bien maintenant
Alonzo mort en Palestine ?

Un jour ta bouche lui jura
Qu'aux amants tu serais rebelle ;
Tu disais : « Il me trouvera,
Mort ou vivant toujours fidèle. »

« Si j'étais parjure à ma foi,
Que le jour de mon mariage,
A table, assise auprès de moi,
Mes yeux revoient son image. »

Vois le fantôme d'Alonzo ;
Rends-moi mes droits ; je les réclame.
Suis-moi, je t'entraîne au tombeau...
Chevaliers, elle était ma femme ! »

Il saisit de ses bras hideux
Son infidèle qui l'implore...
Ils avaient disparu tous deux,
Et ses cris s'entendaient encore.

Le baron pleurant jours et nuits,
Ne survécut point à sa perte.
Du château nul n'osa depuis
Habiter l'enceinte déserte

Imogine y vient tous les ans
Dans ses habits de fiancée ;
Poussant toujours des cris perçants,
Toujours par le spectre embrassée. »

BIBLIOGRAPHIE

I. — Textes

- ADDISON. — *Santon Barsisa* (*The Guardian*, 1771, in-148).
- BECKFORD (W.). — *Vathek*. Paris, 1887, in-8°.
- BYRON (Lord). — *The Giaour* (1813). *Lara* (1814).
- COBB (James). — *The Haunted Tower*, a comic op. London, 1790.
- GODWIN (W.). — *Caleb Williams*. London, 1794, 3 vol. in-12.
- *Saint-Léon*. London.
- LEE (Harriet et Sophia). — *The Canterbury Tales*. London, 1797-1705, 4 vol. in-12.
- LELAND (JOHN). — *Longsword, Earl of Salisbury*. London, 1762, 2 vol. in-8°.
- LEWIS (Matthew Gregory). — *The Monk, a Romance*. London, 1796, 3 vol. in-12.
- *The Monk, A Romance*. London, 1796, 3 vol. in-12.
- *The Monk, A Romance*. Waterford, 1796, 3 vol. in-12.
- *Ambrosio or the Monk* (édition corrigée). London, 1798, 3 vol. in-12.
- *The Monk, A Romance*. Paris, 1807, 3 vol. in-8°.
- *The Monk*. London et Arberdeen, 1820, in-12.
- *The Monk*. Paris, Baudry, 1832, in-8° (reproduit le texte de la première édition).
- *The Monk*. With biographical introduction and illustrations. London, 1906, in-8°.
- *The Monk*. London, 1907, in-8° (Routledge's Library of English Novelists).
- *The Castle Spectre*. A Drama. London, 1798, in-8°.
- *Tales of Terror*. London, 1799, in-8°.

- LEWIS (Mathew Gregory). — *Tales of Wonder*. London, 1801, 2 vol. in-8°.
- *Life and Correspondance of M. G. Lewis*. London, 1839, 2 vol. in-8°.
- MATURIN (Charles-Robert). — *Fatal Revenge, or The Family of Montorio*. A Novel, 1804, 4 vol. in-12 (publié sous le pseudonyme de Dennis Jasper Murphy).
- *Bertram or the Castle of St. Aldobrand*. A Tragedy, 1816, in-8°.
- *Melmoth the Wanderer*. A Novel, 1820, 4 vol. in-12°.
- PERCY (T.). — *Reliques of Ancient English Poetry*. London, 1765.
- RADCLIFFE (Anne). — *The Castles of Athlin and Dunbayne*. London, 1789, in-8°.
- *The Castles of Athlin and Dunbayne*, 1824, in-8°.
- *The Castles of Athlin and Dunbayne*, 1826, in-8°.
- *A Sicilian Romance*, by the Author of the *Castles of Athlin and Dunbayne*. London, 1790, in-12.
- *A Sicilian Romance* (1^{re} édit.). London, 1796, 2 vol. in-12.
- *A Sicilian Romance*. London, 1826, in-12.
- *The Romance of the Forest*, interspersed with some pieces of poetry by the authoress of *A Sicilian Romance* (Ann. Radcliffe). London, 1791, in-12.
- *Sicilian Romance*. London, 1795, 3 vol. in-12 (1^{re} édit.).
- *Sicilian Romance*. London, 1824, in-8°.
- *Sicilian Romance*. London, 1825, in-12.
- *Sicilian Romance*. London, 1846, in-32.
- *Sicilian Romance*. London, 1847, in-8°.
- *Sicilian Romance*. New-York, 1857, in-8°.
- *Sicilian Romance*. London et New-York, 1877, in-8°.
- *Sicilian Romance*. London (Routledge) 1882, post in-8°.
- *Sicilian Romance*. London, 1904, in-8° (Routledge and Sons « Half-Forgotten Books », with an introduction by D. Murray Rose).
- *The Mysteries of Udolpho*. A Romance, interspersed with some pieces of poetry. London, 1794, 4 vol. in-12.
- *The Mysteries of Udolpho*. Dublin, 1800, in-12.
- *The Mysteries of Udolpho*, with critical remarks and a Memoir of the author. Embellished with engravings on wood. London, 1824, in-8°.

- RADCLIFFE (Anne). — *The Mysteries of Udolpho*. London, 1877, in-8°.
- *The Mysteries of Udolpho*. London (Routledge), 1882, post in-8°.
 - *The Mysteries of Udolpho*. London, Routledge, Half forgotten books, with an introduction by D. Murray Rose, 1891, in-post. in-8°.
 - *The Mysteries of Udolpho*, London (Routledge), 1903, in-8°.
 - *The Italian or the Confessionnal of the Black penitents*. London, 1797, in-12, 3 vol. in-24.
 - *The Italian or the Confessionnal of the Black penitents*. Dublin, 1798, in-12.
 - *The Italian or the Confessionnal of the Black penitents*. London, 1824, in-8°.
 - *The Italian, or the Confessionnal of the Black penitents*. London et New-York, 1877, in-8°.
 - *The Italian, or the Confessionnal of the Black penitents*. London (Routledge), 1884, in-8°.
 - *Gaston de Blondville, or the Court of Henry III Keeping festival in Ardenne, and St. Albans Abbey*. A Metrical tale ; with some poetical pieces. To which is prefixed a memoir of the author, with extracts from her journals. London, 1826, 4 vol. in-12°.

Les cinq premiers romans de Mrs Radcliffe forment aussi le volume X de Ballantyn's Novelists Library (1824), avec une préface par Sir Walter Scott.

- REEVE (Clara). — *The Champion of Virtue, a Gothic Story*, by the Editors of the *Phœnix* (Miss Clara Reeve). London, 1777, in-8°.
- Le même sous le titre, *The Old English Baron*. A Gothic Story. London, 1778, 4 vol. in-12°.
 - *The Champion of Virtue, a Gothic Story*. London, 1800, in-8°.
 - *The Champion of Virtue, a Gothic Story*. London, 1801, in-12°.
 - *The Old English Baron*. A Gothic Story, by Clara Reeve and the *Castle of the Otranto*, by Horace Walpole, with a Biographical préface. London, 1808, in-16°.

- REEVE (Clara). — *The Old English Baron*. London and Weybridge (Walkers British Classics), 1811, in-12.
- *The Old English Baron* (British Novelists, vol. 22). London, 1840, in-12.
 - *The Old English Baron* (Standard Novels). London, 1853, in-8°.
 - *The Old English Baron* by Clara Reeve and *the Castle of Otranto* by Horace Walpole (Notable Novels). London, 1872, in-8°.
 - *The Old English Baron*, with portraits and drawings by H. Tourrier, etc. With two prefatory memoirs. London, 1883, in-8°.
 - *The Old English Baron* (Cassell's National Library). London, 1888, in-8°.
 - *The Old English Baron*, avec une préface par Sir Walter Scott se trouve aussi dans Ballantyne's Novelist Library, vol. V, 1821, in-8°.
- SMITH (Charlotte). — *Emmeline, or the Orphan of the Castle*. A Novel, 1788, 4 vol. in-12.
- *Ethelinde, or the Recluse*. A Novel, London, 1789, 5 vol. in-12.
- SMOLLETT (T.). — *Count Fathom*. London, 1753, in-8°.
- SPIESS (B.). — *Petit-Pierre*. Paris, 1795, 4 vol. in-12. « The Dwarf of Westerbourg, (trad. angl.), London (sans date).
- WALPOLE (Horace). — *The Castle of Otranto*, a Gothic Story by Onuphrio Muralto. London, 1764, in-8°.
- *The Castle of Otranto*, avec un sonnet à Lady Mary Cole, signé H. W. et une seconde préface. London, 1765, in-8°.
 - *The Castle of Otranto*. London, 1766, in-8°.
 - *The Castle of Otranto*. London, 1769, in-8°.
 - *The Castle of Otranto*. London, 1786, in-8°.
 - *The Castle of Otranto*. Parma, Bodoni, 1791, in-8°.
 - *The Castle of Otranto*. London, 1769, in-8° (sur vélin).
 - *The Castle of Otranto*. London, 1804, in-12.
 - *The Castle of Otranto*. London, 1808, in-16.
 - *The Castle of Otranto*. Edimburg, 1811, in-4° with critical introduction.
 - *The Castle of Otranto*. London, 1840, in-8°.
 - *The Castle of Otranto*. London, 1845, in-12.

- WALPOLE (Horace). — *The Castle of Otranto*. Philadelphia, 1854, in-12.
- *The Castle of Otranto* Edimburg, 1858, in-12.
 - *The Castle of Otranto*. London, 1859, in-4°.
 - *The Castle of Otranto* London, 1860, in-8°.
 - *The Castle of Otranto*. London, 1861, in-8°.
 - *The Castle of Otranto* (Cassell's National Library), 1886, in-16.
 - *The Castle of Otranto*. London, (York Library), 1906, in-8°.
 - *The Castle of Otranto*. London (King's Classics) 1907, in-8°.
 - *The Castle of Otranto* (with a memoir on the author by Sir Walter Scott) dans *Ballantyne's Novelists Library*. Vol. V, 1823, in-8°. Voir aussi Clara Reeve.
 - *The Mysterious Mother*. A. Tragedy, 1768, imprimée par la presse privée de Walpole à Strawberry Hill.
 - *Hieroglyphic Tales*, 1785, imprimés par la presse privée de Walpole à Strawberry Hill.
 - *Letters from the Hon. Horace Walpole to the Rev. W^m Cole*. London, 1818.
 - *Private correspondance*. London, 1820, 4 vol., in-8°.
- WEBER (Weit). — *The Sorcerer*, trad. angl. London, 1795, in-8°.

II. — Traductions

- LEWIS (M. G.). — *Le Moine*, trad. de l'angl. (sur la 4^e édit.), par Deschamps, Desprez, Benoit et Lamare, Paris, 1797, 4 vol. in-12.
- *Le Moine*, sous le titre le *Jacobin Espagnol ou Histoire du Moine Ambrosio et de la Belle Antonia, sa sœur* (Anon.), roman trad. de l'angl. Paris, 1798, 4 vol. in-18.
 - *Le Moine*, trad. par l'abbé Morellet. Paris, 1838, in-8° (édition posthume) (1).
 - *Le Moine*, traduction nouvelle et entièrement conforme au texte de la première édition originale, par Léon de Wailly. Paris, 1840, 2 vol. in-18 avec vignette et 1849, in-4°.

1. L'abbé Morellet, dans ses *Mémoires*, parle de quatre romans qu'il a traduits de l'anglais, mais ne dit rien de cette traduction du *Moine*.

LEWIS (M. G). — *Le Spectre du Château*, drame héroïque en trois actes (Anon.). Paris, 1807, in-8°.

MATURIN (Charles). — *Bertram, ou le Château de Saint-Aldobrand*, tragédie en cinq actes, traduite librement de l'angl. par Taylor et Ch. No lier. Paris, 1821, in-8°.

— *Melmoth ou l'homme Errant*, trad. de l'angl. par J. Cohen. Paris, 1821, 6 vol. in-12.

— *La famille de Montorio ou la Fatale Vengeance*. Trad. de l'angl. par J. Cohen. Paris, 1822, 5 vol. in-12.

RADCLIFFE (Anne). — *Les Châteaux d'Athlin et de Dunbayne*, trad. par l'auteur des *Mémoires de Cromwell*. Paris, 1819, 1 vol. in-12.

— *Julia ou les Souterrains du Château de Mazzini*, trad., de l'angl. par Moylin. Paris, 1798, 2 vol. in-12 et 2 vol. in-18.

— *Julia ou les Souterrains du Château de Mazzini*. Paris, 1819, 2 vol. in-12.

— *Julia ou les Souterrains du Château de Mazzini*. Paris, 1858 (Bibliothèque illustrée pour tous).

— *Julia ou les Souterrains du Château de Mazzini*. Traduction nouvelle par Fournier. Paris, 1867, in-12.

— *La Forêt ou l'Abbaye de Saint-Clair*. Traduit par Soullès. Paris, 1800, 2 vol. in-12 et 3 vol. in-8°.

— *La Forêt ou l'Abbaye de Saint-Clair*. Paris, 1802.

— *La Forêt ou l'Abbaye de Saint-Clair*. Paris, 1819.

— *La Forêt ou l'Abbaye de Saint-Clair*. Paris, 1831.

— *La Forêt ou l'Abbaye de Saint-Clair*. Traduction nouvelle par Fournier. Paris, 1869, in-12.

— *Les Mystères d'Udolphe*, trad. de l'angl. par M^{lle} Victorine de Chastenay. Paris, 1797, 4 vol. in-12 et 6 vol. in-18.

— *Les Mystères d'Udolphe*. Paris, 1808.

— *Les Mystères d'Udolphe*. Paris, 1810.

— *Les Mystères d'Udolphe*. Paris, 1840.

— *Les Mystères d'Udolphe*. Paris, 1849 (Bibliothèque illustrée pour tous).

— *Les Mystères d'Udolphe*. Traduction nouvelle par Fournier. Paris, 1864, 2 vol. in-12.

— *L'Italien ou le Confessionnal des Pénitents noirs*. Trad.

de l'angl. par A. M. (A. Morellet) Paris, 1797, 3 vol. in-12 et 4 vol. in-18.

RADCLIFFE (Anne). — *L'Italien ou le Confessionnal des Pénitents Noirs*. Paris, 1819, 3 vol. in-12.

— *L'Italien ou le Confessionnal des Pénitents Noirs*, sous le titre : *Eléonore de Rosalba ou le Confessionnal des Pénitents noirs*. Trad. par Mary Gay Allard. Paris, 1797, 7 vol. in-18.

— *Eléonore de Rosalba ou le Confessionnal des Pénitents noirs*, traduction nouvelle (Anon). Paris, 1858.

— *Eléonore de Rosalba ou le Confessionnal des Pénitents noirs*. Paris, 1863.

— *Eléonore de Rosalba ou le Confessionnal des Pénitents noirs*. Paris, 1864.

— *Gaston de Blondville, ou Henri III tenant sa Cour à Kenilworth en Ardenne*. Trad. par Defauconpret. Paris, 1826, 3 vol. in-12.

REEVE (Clara). — *Le Vieux Baron Anglais ou les Revenants vengés*. Histoire gothique, imitée de l'anglais de Mistress Clara Reeve par M. D. L. P. (de La Place). Amsterdam et Paris, 1787, in-12.

Une autre édition, parue la même année porte le titre : *Le Champion de la Vertu ou le Vieux Baron Anglais*. Histoire gothique, traduite par M. D. L. P. (de La Place).

WALPOLE (Horace). — *Le Château d'Otrante*. Trad. sur la 2^e édit. par M. E. (Marc-Antoine Eidous). Amsterdam et Paris, 1767, in-12.

— *Le Château d'Otrante*, 1774.

— *Le Château d'Otrante*, 1798, in-8°.

— *Le Château d'Otrante*. Traduction nouvelle, sous le titre : *Isabelle et Théodore* (Anon). Paris, 1797, 2 vol. in-12 et 2 vol in-18.

III. — Imitations et adaptations françaises

ARLINCOURT (vicomte d'). — *Le Solitaire*. Paris, 1821, in-16.

BALZAC (H. de). — *L'Héritière de Birague*. Paris, 1822, 4 vol. in-12.

— *Jean-Louis ou la Fille trouvée*. Paris, 1822, 4 vol. in-12.

- BALZAC (H. de). — *Clotilde de Lusignan ou le beau Juif*. Paris, 1822, 4 vol. in-12.
- *Le Centenaire ou les deux Beringheld*. Paris, 1822, 4 vol. in-12.
- *Le Vicaire des Ardennes*. Paris, 1822, 4 vol. in-12.
- *La dernière Fée, ou la Nouvelle Lampe merveilleuse*. Paris, 1823, 3 vol. in-12.
- *Annette et le Criminel*. Paris, 1824, 4 vol. in-12.
- *Melmoth réconcilié*. Paris, 1835-1836, in-12.
- BAOUR-LORMIAN (P.-M.-L.). — *Légendes, Ballades et Fabliaux*. Paris, 1829, 2 vol. in-16.
- BASTIDE (pseudo. de Jenny Bodin). — *Le Damné*. Paris, 1824, 2 vol. in-12.
- *Le Monstre*. Paris, 1824, 2 vol. in-12.
- BAYARD et DESAUGIERS. — *La Porte Secrète*, comédie, vaudeville. Paris, 1825, in-8°.
- BAYARD et SAUVAGE. — *Le Fantôme*, comédie, vaudeville en 1 acte. Paris, 1847, in-18.
- BEAUVOIR (Roger de). — *Le Cabaret des Morts*. Paris, 1866, in-18.
- BELLIN LA LIBORLIÈRE. — *La Nuit anglaise*. Paris, 1799, 2 vol. in-12.
- BERTHET (Elie). — *Le Spectre de Châtillon*. Paris, 1855.
- BIZET. — *Le Tombeau* (avec A. Chaussier). Paris, 1812, in-12.
- BOIRIE (E.-C.). — *L'Homme de la Forêt Noire*, mélo. en trois actes (avec Frédéric Dupetit Méré). Paris, 1809, in-8°.
- *Le Connétable Duguesclin, ou le Château des Pyrénées*, mélo. en 3 actes (avec L. Chandezon). Paris, 1816, in-8°.
- *Le Château de Paluzzi*, dr. en 3 actes, avec Melesville. Paris, 1818, in-8°.
- BOULLAULT. — *Le Fantôme Vivant ou les Napolitains*. Paris, 1801, in-12.
- BOURGEOIS (Anicet). — *La Nonne Sanglante*, dr. en 4 actes, (avec J. Maillan). Paris, 1835, in-8°.
- *Le Specire et l'Orpheline*, drame en 4 actes (avec F. Cornu). Paris, 1836, in-8°.
- *Le Capitaine Fantôme*, dr. en 4 actes (avec P. Féval). Paris, 1864, in-8°.

- BUTIGNOT. — *La Promesse Conjugale* (Al. des M. 1824).
- CAIGNIEZ (Ch.-L.). — *Le Juif Errant*, mélo. en 3 actes. Paris, 1812, in-8°.
- *La Morte Vivante*, mélo. en 3 actes. Paris, 1813, in-8°.
- CAMMAILLE SAINT-AUBIN et RIBIÉ. — *Le Moine*, com. en 5 actes. Paris, 1798, in-8°.
- *Le Moine*, mélo. en 3 actes. Paris, 1798, in-8°.
- *Marguerite ou les Voleurs*, dr. en 1 acte. Paris, 1798, in-8°.
- CASSAGNAUX (Edouard). — *Le Pénitent noir*. Paris, 1833, 2 vol. in-8°.
- CASTERA (Désirée de). — *Le Fantôme blanc ou le Protecteur Mystérieux*. Paris, 1810, 3 vol. in-12.
- CHASLES (Philarète). — *Contes bruns par une tête renversée*. Paris, 1832, in-8°.
- CUISIN (P.). — *Les Ombres sanglantes*. Paris, 1820, 2 vol. in-12.
- *Les Fantômes nocturnes*. Paris, 1821, 2 vol. in-12.
- DELAVIGNE (G.). — *L'Apparition*, opéra en 2 actes. Paris, 1818, in-8°.
- DESCHAMPS (Emile) — *Études françaises et étrangères*. Paris, 1828, in-16.
- *Poésies d'Émile et d'Antony Deschamps*. Paris, 1841, in-18.
- *Réalités fantastiques*. Paris, 1851.
- *Œuvres complètes*. Paris, 1872, 2 vol. in-12.
- *La Noce d'Elmance* (Merc. de France, le 3 jan. 1818).
- DINOCOURT (M.). — *L'Homme des Ruines*. Paris, 1823, 4 vol. in-16.
- DUCANGE (V.). — *Elodie ou la Vierge du Monastère*, mélo. en 3 actes. Paris, 1822, in-8°.
- *Léonide ou la Vieille de Surène*. Paris, 1823, 5 vol. in-24.
- DUCRAY-DUNIMIL (F.-G.). — *Victor ou l'Enfant de la Forêt*. Paris, 1797, 4 vol. in-24.
- *Cœlina ou l'Enfant du Mystère*. Paris, 1799, 6 vol. in-12.
- *Paul ou la Ferme Abandonnée*. Paris, 1799, in-4°.
- DUMAS (A.). — *Le Château d'Eppstein*. Paris, 1844, 3 vol. in-16.
- *Les Mille et un Fantômes*. Paris, 1849, 2 vol. in-16.
- *Œuvres complètes*, 4^e série (*La Salle d'Armes*), Paris, 1852, in-4°.
- *Théâtre complet*. Paris, 1863-1874, 15 vol. in-18.
- DUVAL (G.). — *Montoni ou le Château d'Udolphe*, dr. en 5 actes. Paris, 1798, in-8°.

- DUVAL (G.). — *Le Vieux Château, ou la Rencontre*, com. en 1 acte (avec Dellamaria). Paris, 1798, in-8°.
- FARRÈRE (Claude). — *La Maison des Hommes Vivants*. Paris, 1912.
- FÉVAL (Paul). — *Les Mystères de Londres*. Paris, 1848, 3 vol. in-12.
- *La Ville Vampire*. Paris, 1875, in-16.
- FONTAN (L. M.). — *Le Moine*, dr. fantastique en 5 actes. Paris, 1831, in 8°.
- GAUTIER (Th.). — *La Vie dans la Mort* (Al. des M.), 1833.
- *La Comédie de la Mort*. Paris, 1838, gr. in-8°.
- *Nouvelles*. Paris, édit. 1858, in-12.
- GENLIS (M^{me} de). — *Les Chevaliers du Cygne*. Paris, 1795, 3 vol. in-8°, et 1805, 3 vol. in-24.
- *Alphonsine*. Paris, 1806, 3 vol. in-12.
- *Les Veillées de la Chaumière*. Paris, 1823, in-8°.
- *Mémoires*. Paris, 1857, in-12.
- GÉRAUD (S -G.). — *Les Fantômes de la Chapelle* (Al. des M., 1816).
- HUGO (Victor). — *Bug Jargal*. Paris, 1826, in-18.
- *Han d Islande*, édit. Hetzel, Paris.
- *Notre Dame de Paris*. Paris, 1831, in-8°.
- LACROIX (Paul). — *Le Revenant du Château de la Garde*, etc. Paris, 1889, in-8°.
- LAMOTHE-LANGON (ou Houdancourt). — *L'Ermite de la Tombe mystérieuse ou le Fantôme du Vieux Château*. Paris, 1816, 3 vol. in-16.
- LEMERCIER (M.). — *Les Deux Filles Spectres*, mélo. en 3 actes. Paris, 1827, in-8°.
- LOAISEL-TRÉOGATE. — *Le Château du Diable*, comédie héroïque en 4 actes. Paris, 1792, in-8°.
- MARSOLLIER. — *Deux Mots, ou une Nuit dans la Forêt*, comédie en 1 acte. Paris 1806, in-8°.
- MÉRIMÉE (P.). — *Le Théâtre de Clara Gazul*. Paris, 1842, in-12.
- *La Vénus d Ille*, publiée dans *Colomba*. Paris, 1842, in-12.
- MOUFFLE (A.). — *La Promesse conjugale* (Al. des M., 1820).
- NARDOUET (M^{me} de). — *Barberinski ou les Brigands du Château de Wissegrade*. Paris, 1818, 2 vol. in-12.
- NODIER (Ch.). — *Essais d'un jeune Barde*. Paris, 1804, in-12.

NODIER (Ch.). — *Bertram ou le Château de Saint-Aldobrand*, tragédie en 5 actes (avec Taylor). Paris, 1821, in-8°

— *Mademoiselle de Marsan*. Paris, 1832, in-8°.

— *Inès de las Sierras*. Paris, 1837, in-8°.

Nouvelle Bibliothèque des Romans. Paris, 1799-1806.

PIXÉRÉCOURT (G. de). — *Le Château des Apennins ou le Fantôme vivant*, mélo. en 3 actes.

— *La Forêt de Sicile*, drame lyrique en 2 actes. Paris, 1798, in-8°.

— *Cœlina ou l'Enfant du Mystère*, dr. en 3 actes, Paris, 1801, in-8°.

SAINT-FÉLIX. — *L'Anneau* (Al. des M., 1813).

SAND (George). — *Lélia*. Paris, 1833, 2 vol. in-8°.

— *Consuelo*. Paris, 1845, 3 vol. in-12.

— *Le Château des Déserts* (R. d. D. M., fév.-avril 1881).

SCRIBE. — *Les Mystères d'Udolphe*, opéra-comique en 3 actes (avec G. Delavigne). Paris, 1852, in-8°.

— *La Nonne Sanglante*, opéra en 5 actes. Paris, 1854, in-8°.

SOULARY (G.). — *Le Prêtre* (Ann. Rom., 1834).

SOULIÉ (F.). — *Les Mémoires du Diable*. Paris, 1837, 8 vol. in-16.

— *Le Château des Pyrénées*. Paris, 1843, 5 vol. in-16.

SUE (E.). — *Les Mystères de Paris*. Paris, 1842-1843, 16 vol. in-8°.

— *Le Juif Errant*. Paris, 1844-1845, 4 vol. in-8°.

IV. — Supercheries littéraires

Attribués à :

LEWIS (M. G.). — *Mystères (les) de la Tour Saint-Jean*, 1818, 4 vol. in-12, par le baron de la Mothe Houdancourt, plus tard, baron de Lamothe-Langon. R. G. Durdent a donné aussi comme la traduction d'un roman original de Lewis. *Les Orphelines de Werdemberg* (1809, 4 vol. in-12°), roman que Lewis avait traduit lui-même de l'allemand.

Attribués à :

RADCLIFFE (Anne). — *L'Abbaye de Grasville*, par G. Moore, trad. en français par Ducas en 1798 ; *Couvent (le) de Sainte-Catherine ou les Mœurs du XIII^e siècle*, « roman historique », par M^{me} Car. Winet ; *Ermite (l') de la tombe*

mystérieuse ou le Fantôme du Vieux Château, « anecdote extraite des Annales du XIII^e siècle par M^{me} Anne Radcliffe et traduite sur le manuscrit anglais », par le baron de Lamothé-Houdancourt (Langon) 1816, 3 vol. in-12 ; *Rose d'Altenberg ou le Spectre dans les ruines*, « manuscrit trouvé dans le portefeuille de feu Anne Radcliffe » par Henri Duval, 1830, 3 vol. in-12 ; *Tombeau (le)*, « ouvrage posthume d'Anne Radcliffe », par H. Chausier et Bizet, 1799 ; *Visions (les) du Château des Pyrénées*, « traduits sur l'édition imprimée à Londres en 1803 » par G. Garnier et M^{lle} Zimmermann.

En Angleterre on a faussement attribué à Mrs Radcliffe : 1^o *L'avocat des femmes ou la Tentative pour recouvrer les droits des femmes usurpés par les hommes*, 1799, in-8^o ; 2^o *Forêt (la) de Montalbano*, trad. en français et que le traducteur présente comme un ouvrage par l'auteur des *Visions des Pyrénées*. 3^o *The Plays on the Passions*, qui sont de Miss Baillie.

Attribués à Charlotte Smith :

Abbaye (l') de Palsgrave, ou le Revenant, par Marchais de Migneaux, 1818, 3 vol. in-12 ; *Corisande de Beauvilliers*, par Salaberry et Isabelle de Montolien, 1806, 2 vol. in-12. *Geneviève de Castro, ou le Mariage Mystérieux*, par J. Cohen, 1821, 4 vol. in-12 ; *Barozzi ou les Sorciers vénitiens*, « chronique du XV^e siècle », trad. en français, 1817, 2 vol. in-12.

V. — Témoignages Contemporains

Ouvrages.

- A. A. A. (J.-J. Ader, Hugo et Malitourne). — *Traité du mélodrame*. Paris, 1816, in-8^o.
- ANON. — *An Epistle in Rhyme to M. G. Lewis*. London, 1798, in-16^o.
— (Mathias). — *Pursuite of Literature*. « A Satirical Poem in four dialogues » éditions 1794-1798. London, in-8.
- BAOUR-LORMIAN (P. M. L.). — *Le Classique et le Romantique*. Paris, 1825, in-8^o.

- BARD (Joseph). — *Lettre à une Académie de Province sur l'Ecole romantique en France*. Paris, 1825, in-16.
- BYRON (Lord). — *English Bards and Scotch Reviewers*. London, 1809.
- CHASTENAY (M^{me} de). — *Mémoires*. Paris, 1906, 2 vol. in-12.
- CHÉNIER (M.-J.). — *Tableau historique de l'Etat et du Progrès de la littérature française depuis 1789*. Paris, 1815, in-8°.
- CLASSIQUE (pseudo de Guerni). — *L'Art poétique du romantisme*. Paris, 1833, in-8°.
- COLLIN DE PLANCY. — *Dictionnaire infernal*. Paris, 1825-1826, 4 vol. in-8°.
- DAMP MARTIN (A. H.). — *Des Romans*. Paris, 1803, in-8°.
- GREEN (Th.). — *Entrails from the Diary of a Lover of Littérature*. Ipswich, 1810, in-4°.
- GRIMOD DE LA REYNIÈRE. — *Le Censeur dramatique*, (1797-1798). Paris, 4 vol. in-8°.
- HAZLITT (William). — *Lectures on the Comic Writers*. London, 1816, in-16.
- MAURITIUS (pseudo). — *Moonshine more wonders*, « an heroic epistle to M. G. Lewis ». London, 1861.
- MOREL (Hy.). — *Le Temple du Romantisme*. Paris, 1825, in-8°.
- NODIER (Ch.). — *Mélanges de littérature et de critique*. Paris, 1820, in-8°.
- FILLET (Fabien). — *Vérités à l'Ordre du Jour*. Paris, 1799, in-32.
- RÉMUSAT (Ch. de). — *L'Angleterre au XVIII^e siècle*. Paris, 1856, 2 vol. in-8°.
- SCOTT (Walter). — *Letters on Demonology and Witchcraft*. London, 1830.
- *Miscellaneous Prose Works*.
- *Prose Works*. Paris, Baudry; 1837, in-8°.
- *Poetical Works*. Edinburg, 1848.
- *Journal of Walter Scott*, édit. 1890.
- SERS (P.). — *Satire sur les Auteurs du Jour*. Paris, 1884.
- SMITH (James et Horatio). — *Rejected Addresses*. London, 1812.

Périodiques.

- A. — *Le Moine*, (Déc. Phil. 3^e trimestre, 1797, p. 230).
- A. — *Han d'Islande* (Rev. Enc. 1823, t. 18, p. 189).

- A. D. L. — *Légendes, Ballades, et Fabliaux par Baour-Lormian.* (Rev. Enc. 1829, vol. 42, p. 505).
- A. S. D. B. — *Clermont.* (Mag. Enc. 1799).
- *Eléonore de Rosalba ou le Confessionnel des Pénitents noirs* (Mag. Enc. 1797, t. 16, p. 105).
 - *Enfants (les) de l'Abbaye.* (Mag. Enc. 1798, t. 18, p. 85).
 - *Julia ou les Souterrains du Château de Mazzini.* (Mag. Enc. 1798, t. 18, p. 360).
 - *Mystères (les) d'Udolphe* (Mag. Enc. 1797, t. 14, p. 526).
 - *Nuit (la) Anglaise.* (Merc. de France, messidor, 1799, p. 40).
- ANON. — *A bas les Diables, a bas les Bêtes,* (Mag. Enc. 1798, vol. 26, p. 123).
- *Complaint (The) of a Ghost* (N. M. Mag. févr. 1796, vol. 6).
 - *Confédération romantique* (Nain Jaune, 20 déc. 1814).
 - *Eglise (l') de Saint-Siffrid.* (Mer. de France, 30 floréal 1799).
 - *Fontan, Le Moine* (L'Artiste 1821, p. 325).
 - *Hoffmann. Le Château de Monténeros* (Mag. Enc. vol. 4, p. 550).
 - *Lewis (M. G.) Alonzo et Imogine* (Rev. Enc. 1821, vol. 10, p. 429).
 - *Lewis (M. G.) Le Moine* (Déc. Phil. 3^e trimestre 1797, p. 290).
 - *Lewis (M. G.) Le Moine.* (Spect. d. N. 2^e trimestre 1798, p. 330).
 - *Lewis (M. G.) The Monk.* (Crit. R, 1796).
 - *Lewis (M. G.) The Monk.* (Eur. Mag. fév. 1797).
 - *Lewis (M. G.) The Monk.* (M. M. fév. 1798).
 - *Lewis (M. G.) The Monk.* (Q. R. vol. 30, p. 41).
 - *Lewis (M. G.) Le Spectre du château.* (Bib. Brit. 1798, t. 8).
 - *Lewis (M. G.) Le Spectre du château.* (Spec. d. N. 1799, t. 9, p. 337).
 - *Maturin (Ch.) Melmoth.* (N. M. M. déc. 1820, p. 662).
 - *New (The) Monk. A Romance by R. S.* (N. M. M. déc. 1798, p. 345).
 - *Poésies Gothiques* par Baour-Lormian. (Mag. Enc. 1801, vol. 37).
 - *Mrs Radcliffe.* (Ath. 11 sep. 1858, p. 321).

- ANON. — *Radcliffe (Anne). Eléonore de Rosalba ou le Confessionnal des Pénitents noirs* (Déc. Phil., 3^e trimestre, 1797).
- *Radcliffe (Anne). Italian (The)* (Eur. Mag, janv. 1797).
- *Radcliffe (Anne). Mysteries (The) of Udolpho* (Gent. M., sept. 1794).
- *Radcliffe (Anne). Mysteries (The) of Udolpho* (M. R., nov. 1794).
- *Radcliffe (Anne). Poetical Works* (Ed. R., juill. 1834).
- *Radcliffe (Anne). Romance (The) of the Forest* (Eur. M., juin 1794).
- *Radcliffe (Anne). Romance (The) of the Forest* (M. R., mai 1792).
- *Romans (les) de Mistress Radcliffe* (Spéc. d. N., 2^e trimestre, 1798).
- *Reeve (Clara). Champion (The) of Virtue* (M. R., janv. 1778).
- *Reeve (Clara). Old (The) English Baron* (Gent. M, juillet 1778).
- *Reeve (Clara). Progress (The) of Romance* (Gent. M., janv. 1786).
- *Reeve (Clara). Vieux (le) Baron anglais* (Ann. lit, 1787).
- *Ségur. Les Revenants* (Mag. Enc, 1798, vol. 19, p. 116).
- *Walpole (H.). Castle (The) of Otranto* (M. R., mai 1765).
- *Walpole (H.). Château (le) d'Otrante* (Merc. de France, av. 1767).
- BOUTROUX. — *L'art de composer des romans dans le Goût du Jour* (Al. d. M., 1810).
- CLÉMENT (J.). — *Les Mystères d'Udolphe* (Journal littéraire, 1797, p. 197).
- E*** D. — *Un pot sans couvercle et rien dedans* (Merc. de France, 10 germinal 1799, p. 19).
- FAMIN. — *Les Romans à la Mode* (Al. de M., 1814).
- FONTENAY (A.). — *Han d'Islande* (R. d. D. M., mai 1832).
- *Mademoiselle de Marsan* (R. d. D. M., oct. 1832).
- G. — *Poésies diverses de M. Charles Millevoye* (Merc. de France, 1804, t. 18).
- GARDAIRE (Ch.). — *Le Romantisme* (Drapeau blanc, 27 sep. 1821).
- GAUTIER (Th.). — *La Nonne sanglante* (Mon. Univ., 30 mai 1864).

- HÉRAU (E.). — *L'Almanach des Muses* (Rev. Enc., 1823, t. 17, p. 141).
- *Les Annales Romantiques* (Rev. Enc., 1829, t. 44, p. 481).
- *Les Tablettes Romantiques* (Rev. Enc., 1823, t. 17, p. 628).
- J. A. — *Les Annales Romantiques* (Ann. Rom., 1825).
- J. J. — *Mrs Radcliffe* (Black. Mag., mars 1822, p. 331).
- JANIN (Jules). — *Victor Ducange* (Jour. de D., 4 nov. 1833).
- LIMAYRAC (Paulin). — *Le Juif Errant* (R. de D. M., 15 août 1844).
- *Les Mystères de Paris* (R. de D. M., janv. 1844).
- L. S. — *Melmoth ou l'Homme Errant* (Rev. Enc., 1821, vol. 10).
- L. — *Le Romantisme* (Journ. d. D., 30 nov. 1821).
- L. V. — *Don Juan de Marana*. (Jour. d. D., 4 mai 1836).
- M. — *Le Solitaire*. (Rev. Enc., 1821, vol. 9).
- NODIER (Ch.). — *Les Albigeois* de Ch. Maturin. (Quotidienne, 22 déc. 1825).
- *Guilbert de Pixérécourt*. (Journ. d. D., 1833).
- P. — *Coup d'œil rapide sur les goûts littéraires de l'an VI*. (Merc. de France, 10 pluviôse 1799, p. 14).
- R. — *Anne Radcliffe* (Journ. d. D., 15 juillet 1820).
- SCUDO (P.). — *Les Mystères d'Udolphe* (de Scribe) (R. d. D., nov. 1852).
- *La Nonne Sanglante* (R. d. D. M., nov. 1854, p. 605).
- T. — *Anne Radcliffe* (N. M. M., mars 1820, p. 271).
- T. D. — *La Caverne de la Mort* (Mag. Enc., 1799).
- TERRASSON. — *Sur la poésie rappelée à la raison* (Al. d. M., 1823).
- THIESSÉ (Léon). — *Han d'Islande* (Merc. d. XIX^e, 1823, t. I, p. 513).
- *Les Tablettes romantiques* (Merc. d. XIX^e, 1823, t. I, p. 162).
- VIENNET. — *Epître aux Muses sur le Romantisme* (Merc. d. XIX^e, 1824, t. 5, p. 2).
- VOLTAIRE. — *Lettre de M. de Voltaire à M. Horace Walpole*. (Merc. de France, mai 1767).
- X. — *La Nonne Sanglante* (Le National de 1834, le 20 fév. 1835).
- Z. — *Nouvelles Odes par M. Victor Hugo*. (Jour. d. D., 14 juin 1824).

VI. — **Ouvrages auxiliaires***Études critiques*

- ALLISON. — *Essays, Political, Historical and Miscellaneous*. London, 1871.
- ASSE (Eugène). — *Les Petits Romantiques*. Paris, 1900, in-8°.
- AUDEBRAND (Philibert). — *Romanciers et Viveurs du XIX^e siècle*. Paris, 1904, in-12.
- AUDIFFRET (P.-H.-J.). — *Annuaire dramatiques*. Paris, 1804-1822, 17 vol. in-32.
- BABAULT. — *Annales dramatiques ou Dictionnaire général des théâtres*. Paris, 1808-1812, 9 vol. in-8°.
- BALDENSPERGER (Fernand). — *Goethe en France*. Paris, 1904, in-8°.
— *Études d'Histoire littéraire* (Le genre « troubadour »). Paris, 1907, in-16.
- BARAT (Emmanuel). — *Le Style poétique et la Révolution romantique*. Paris, 1904, in-8°.
- BEAULIEU (H.). — *Théâtres du Boulevard du crime*. Paris, 1905, in-8°.
- BEERS (Henry A.). — *A History of English Romanticism in the 18^e Century*, New-York, 1899, in-16.
- BIRÉ (Edmond). — *Victor-Hugo avant 1830*. Paris, 1883, in-18.
- BOISSONADE (J.-F.). — *La Critique littéraire sous le Premier Empire* (publiée par F. Colincamp). Paris, 1863, in-8°.
- BONEY-MAURY (G.). — *Bürger et les Origines anglaises de la Ballade littéraire en Allemagne*. Paris, 1889, in-8°.
- BRAHM (Otto). — *Das Deutsche Ritterdrama des 18^{ten} Jahrhunderts* Strassburg, 1880, in-8°.
- BRANDÈS (G.). — *L'École romantique en France* (trad. par A. Topin). Paris, 1902, in-8°.
- BRAZIER. — *Histoire des Petits théâtres de Paris depuis leur origine*. Paris, 1838, 2 vol. in-8°.
- BRUN (Charles). — *Le Roman Social en France au XIX^e siècle*, Paris, 1910, in-8°.
- BRUNETIÈRE (F.). — *Balzac*. Paris, 1906, in-12.
- CAMUS. — *Almanach des Spectacles*. Paris, 1822-1838, 15 vol. in-12.

- CHÉNIER (M.-J.). — *Tableau historique de l'Etat et du progrès de la littérature française depuis 1789*. Paris, 1815, in-8°.
- CROSS. — *Development of the English Novel*. New-York, 1899, in-8°.
- CUNNINGHAM (Allan). — *Biographical and Critical History of the British Literature of the last fifty years*. Paris, Baudry, 1834, in-8°.
- DELAIGNE (A.). — *Un homme de Lettres, Paul Féval*. Paris, 1890, in 18°.
- DERÔME (L.). — *Editions originales des romantiques*. Paris, 1888, in-8°.
- DES GRANGES (Ch.-M.). — *Geoffroy et la Critique dramatique*, Paris, 1897, in-8°.
- *La Prose littéraire sous la Restauration*. Paris, 1907, in-8°.
- DIBDIN (Thomas). — *The Library Companion*. London, 1824, in-8°.
- DUCAMP (Maxime). — *Souvenirs littéraires*, t. I. Paris, 1883, in-8°.
- DUGRAY-DUMINIL. — *Journal des Théâtres*. Paris, 1799, in-4°.
- DUNLOP (John-C.). — *History of Prose Fiction*. Edinburg, 1816, 3 vol. in-8°.
- EASTLAKE (Ch.-L.). — *A History of the Gothic Revival*. London, 1872, in-8°.
- ESTÈVE (Edmond). — *Byron et le Romantisme français* (thèse). Paris, 1907, in-8°.
- FROMENTIN (Ch.). — *Essai sur les Origines du drame moderne en France*. Paris, 1879, in-8°.
- FURST (Rudolf). — *Vorläufer der modernen Novelle*, Halle, 1897, in-8°.
- GAIFFE (F.). — *Le Drame en France* (thèse). Paris, 1910, in-8°.
- GAUSSERON (L.). — *Les Keepsakes et les Annuaire illustrés de l'époque romantique*. Paris, 1896, in-8°.
- GAUTIER (Th.). — *Histoire du Romantisme*. Paris 1874, in-18.
Emaux et Camées, édit. 1884. Paris, in-18.
- GINISTY (Paul). — *Le Mélodrame*. Paris, 1910, in-16.
- GIRAULT (P. A. P.). — *Revue des Romans*. Paris, 1839, in-8°.
- GOSSE (Edmond). — *A Short History of English Literature*. London, 1898, in-16.
- GOURMONT (R de). — *Promenades littéraires*. Paris, 1864, 2 vol, in-8°.

- HARMAND (J.). — *M^{me} de Genlis, sa vie intime et politique*. Paris, 1912, in-8°.
- HARTOG (Willie). — *Guilbert de Pixérécourt* (thèse). Paris, 1912, in-8°.
- HURD (Richard). — *Letters on Chivalry and Romance*. London, 1762.
- JANIN (Jules). — *Histoire de la Littérature dramatique*. Paris, 1853-1858, 6 vol. in-8°.
- JEAFFRESON (J. Cordy). — *Novels and Novelists from Elizabeth to Victoria*. London, 1858, 2 vol. in-8°.
- JOHANNET (R.). — *L'Evolution du Roman social au XIX^e siècle*. Paris, 1910, in-8°.
- JULLIEN (B.). — *Histoire de la Poésie française à l'époque impériale*. Paris, 1844, 2 vol. in-12.
- KARÉNINE (Vladimir), *Georges Sand, sa Vie et ses Œuvres*. Paris, 1899, 2 vols, in-16.
- KAVANAGH (Julia). — *English Women of Letters*. Tauchnitz, édit. 1862.
- LAFOND (Paul). — *L'Aube romantique*. Paris, 1910, in-8°.
- LASSERRE (Pierre). — *Le Romantisme français*. Paris, 1907, in-8°.
- LE BRETON (André). — *Balzac*. Paris, 1905, in-16.
- *Le Roman français au XIX^e siècle*. Paris, 1897, in-16.
- LE FÈVRE DEUMIER (J.). — *Célébrités anglaises*. Paris, 1901, in-12.
- LIEFFROY. — *Le Merveilleux dans Charles Nodier*. Besançon, 1907, in 8°.
- MAIGRON (Louis). — *Le Roman historique avant le Romantisme* (thèse). Paris, 1898, in-8°.
- MARC (A.). — *Dictionnaire des Romans anciens et modernes*. Paris, 1819, in-8°.
- MARGRAF (E.). — *Der Einfluss der deutschen Literatur auf die Englische am Ende des 18^{ten} Jahrhunderts*. Leipzig, 1901, in-8°.
- MASSON (David). — *British Novelists and their Styles*. Cambridge, 1859, in-16.
- Mémorial dramatique ou Almanach théâtral pour l'an 1807-1819*. Paris, 13 vol. in 12.
- MÉZIÈRES (L.). — *Histoire critique de la littérature anglaise du XIX^e siècle*. Paris, 1841, 3 vol. in-16.

- MILLEVOYE (Ch. H.). — *Satire des Romans du Jour*. Paris, 1802, in-8°.
- MIRECOURT (E. de). — *Maison A. Dumas et Compagnie*. Paris, 1845, in-8°.
- MOEBIUS (Hans). — *The Gothic Romance* (thèse). Leipzig, 1902, in-8°.
- *Die Englischen Rosenkreuzerromane und ihre Vorläufer*. Hamburg, 1911, in-16.
- MOIR. — *Sketches of the Poetical Literature of the past half century*. Edinburg, 1851.
- NEBOUT (Pierre). — *Le Drame romantique* (thèse). Paris, 1895, in-8°.
- NETTEMENT (A.). — *Études critiques sur le Feuilleton-Roman*. Paris, 1845, in-8°.
- *Histoire Critique de la littérature française sous la Restauration*. Paris, 1858, 2 vol. in-8°.
- OLIPHANT (Margaret). — *The Literary History of England in the end of the 18^e and beginning of the 19^e Century*. London, 1882, in-8°.
- PARIGOT (H.). — *Le Drame d'Alexandre Dumas*. Paris, 1899, in-12.
- PETIT DE JULLEVILLE. — *Le Théâtre en France*. Paris, 1889.
- PHELFS (W.-L.). — *The Beginnings of the English Romantic Movement*. Boston, 1902, in-16.
- PIGOREAU. — *Petite Bibliographie Romancière*. Paris, 1821, in-8°.
- *Supplément à la Petite Bibliographie Romancière*. Paris, 1879, in-8°.
- PINKERTON (John). — *Walpoliana*. London, 1799, in-8°.
- PONS (Gaspard de). — *Essais dramatiques*. T. I. Paris, 1861, in-12.
- PRIOLEAU (G.). — *Le Drame en France*. Bordeaux, 1905, in-18.
- RALEIGH (Walter). — *The English Novel*. London, 1891, in-16.
- RENTSCH (Max). — *Matthew Gregory Lewis* (thèse), Leipzig, 1902, in-8°.
- RETINGER (Joseph). — *Le Conte fantastique dans le romantisme français* (thèse). Paris, 1908, in-8°.
- ROSSEL (Virgile). — *Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne*. Paris, 1897, in-8°.
- ROYER (A.). — *Histoire du théâtre contemporain en France et à*

- l'étranger* (1800-1875). Tome V et VI. Paris 1878, in-8°.
- SAINT-MARC GIRARDIN. — *Cours de littérature dramatique*. Athènes, 1897, in-8°.
- SAINTSBURY (Georges). — *Nineteenth Century Literature*. London, 1896, in 16.
- *A Short History of English Literature*. London, 1911, in-16.
- SALOMON (Michel). — *Charles Nodier et le Groupe romantique*. Paris, 1908, in-16.
- SÉCHÉ (A) et BERTAUD (J.). — *Balzac*. Paris, 1910, in-16.
- STODDARD (J. H.). — *The Evolution of the English Novel*, London, 1900, in-16.
- TEDESCHI (A.). — *Ossian, l'Homère du Nord en France*. Milan, 1911, in-8°.
- TEXTE (Joseph). — *Jean-Jacques Rousseau et les Origines du Cosmopolitisme littéraire*. Paris, 1895, in-16.
- THURNAU (Carl). — *Die Geister in der Englischen Literatur des 18 ten Jahrhunderts*.
- TUCKERMAN (Bayard). — *A History of English Prose Fiction*. New-York, 1894, in-16.
- WEIGANG (J.). — *Lewis' Monk und Ossian in ihren Verhältniss zu Lord Byron* (thèse). Bad. Salzbrunn, 1905, in-8°.

Périodiques.

- ANON. — *Description of the Villa of Mr Horace Walpole* (Q. R., 1876, vol. 142).
- BALDENSPERGER (Fernand). — *Le Moine de Lewis dans la littérature française* (Journal of Comp. Lit., 1903).
- BELSON (Charles-James). — *The English Novel* (West. R., juillet-déc. 1892).
- BREUILLAC (Marcel). — *Hoffmann en France* (R. d'h. l. Fr. 1906 et 1907).
- CHANTAVOINE (H.). — *Le Roman Feuilleton*. (Correspondant, déc. 1894).
- ESTÈVE (Edmond). — *Les Tablettes Romantiques* (Ann. Rom. 1904).
- HERZFELD (Georges). — *Eine neue Quelle für Lewis Monk* (Archiv. 1900, vol. 104).

- HERZFELD (Georges). — *Die Eigentliche Quelle für Lewis Monk* (Archiv., 1904, vol. 111).
- KAHN (Gustave). — *Le Roman Chimérique* (Nouv. R., 1904, vol. 26).
- LIMAYRAC (Paulin). — *Du Roman actuel et de nos romanciers* (R. d. D. M., 15 sep. 1845).
- M. — *De la situation de l'art dramatique en France*, (Rev. Enc., 1829, t. 41).
- MARSAN (Jules). *Le Mélodrame et Guilbert de Pixérécourt* (R. d'h. l. Fr., 1900).
- *Notes sur la Bataille romantique (1813-1826)* (R. d'h. l. Fr., 1906).
- MARTINON (Ph.). — *Bibliographie chronologique des principaux recueils romantiques* (Ann. Rom., 1911).
- MOLÈNES (G. de). — *Honoré de Balzac* (R. d. M., juin 1843).
- MORNET (Daniel). — *Loisel-Tréogate* (R. d'h. l. Fr., 1909).
- NODIER (Ch.). — *Du mouvement intellectuel et littéraire sous le Directoire et le Consulat* (R. d. P., juillet 1835).
- PATER (W.). — *Romanticism* (Mac. Mag., nov. 1876).
- PATIN (H.). — *Romans de H. Zschokke trad. de l'allemand par A. Læve-Weimars* (Rev. Enc. 1829, vol. 41, p. 699).
- PERGAMENI (M.). — *L'Evolution du roman français au XIX^e siècle* (R. C. mars 1897).
- PITOU (Alexis). — *Les origines du mélodrame français à la fin du XVIII^e siècle* (R. d'h. l. Fr., 1911).
- POTÉZ (Henri). — *Le Romantisme français et l'influence anglaise* (Quinzaine, octobre 1899).
- RITTER (Otto). — *Studien zu M. G. Lewis Roman Ambrosio or the Monk* (Archiv., 1903, vol. 111).
- *Die Angebliche Quelle von G. Lewis' Monk.* (Archiv., 1904, vol. 113).
- *Die Blutendende Gestalt mit. Dolch und Lampe* (Archiv., 1905, p. 167).
- ROSIÈRES (Raoul). — *La Littérature anglaise en France de 1750 à 1800* (R. Bl., 19 août 1882).
- STEPHENS (Leslie). — *The importation of German* (National Review, déc. 1897).

VII. — Romans « noirs »

Romans de fantômes, romans mystérieux et romans « noirs » cités dans le : *Dictionnaire des Romans* de Marc et dans la *Petite Bibliographie romancière* de Pigoreau de 1797 à 1827 et dans le *Journal de la Librairie*.

(Nous ne donnons dans cette liste ni les traductions des auteurs anglais, ni les romans d'auteurs tels que Ducray-Duminil, qui ont déjà été cités, ni les traductions et adaptations des romans allemands).

1797. MAUGENET. — *Delphina, ou le Spectre amoureux*, 2 vol. in-12.

1798. HENRY (P.-F.). — *Château (le) Mystérieux ou l'Héritier vertueux*, trad. de l'angl.

HUGILL. — *Château (le) de Galice*, trad. de l'angl. par P.-L. Lebas.

PALMER (J.-H.). — *Mystères (les) de la Tour noire*, trad. de l'angl. par le citoyen M...

REGNAULT-WARIN. — *Caverne (la) de Strozzi*.

WALKER (G.). — *Cinthélia, ou une sur dix mille*, trad. de l'angl. par Lebas.

1799. ALLINGTON (Maria). — *Rosalie ou les Mystères de Glaswerka*, trad. de l'angl. par Levesque (P.).

ANON. — *Caverne (la) de la Mort*, trad. de l'angl. par Bertin (J.-F.).

— *Château (le) d'Albert, ou le Squelette ambulante*, trad. de l'angl.

ANON (C.-L.-M.). — *Eugène et Julie ou les Souterrains de la Hague*, « histoire véritable ».

BELLIN LA LIBORLIÈRE. — *Nuit (la) anglaise*.

DESFORGES (P.-J.-B.-C.). — *Adelphine de Rostange*.

— *Edouard et Arabelle, ou l'Élève de l'Infortune et de l'Amour*.

GARDY (A.). — *Mathilde ou la Forêt périlleuse*.

KELLY (Isabelle). — *Joscelina*, trad. de l'angl. par Lemierre d'Argy (A.-J.).

1799. LEE (SOPHIE). — *Château (le) de Saint-Hilaire, ou le frère et la sœur devenus Époux*, trad. de l'anglais par M. Christophe.

- LE SUIRE. — *Quatre Aventures (les)*.
- MACKENSIE (Maria). — *Fratricide (la)*, ou *les Mystères de Düsseldorf*, trad. de l'angl. par F. T. Delbare.
- MALARMÉ (M^{me} Charlotte Bournon). — *Théobald Seymour, ou la maison murée*.
- PAGÈS. — *Amour, Haine et Vengeance*.
- PRATT (S.-J.). — *Secrets (les) de Famille* ; trad. de l'angl. par Mary Gay Allart.
- ROCHE (M.-R.). — *Clermont*, trad. de l'angl. par l'abbé Morellet.
- SAINT-JUST (M^{me} Mérard). — *Château (le) noir, ou les Souffrances de la jeune Ophelle*.
- SEWRIN. — *Brick-Bolding, ou Qu'est-ce que la Vie*, « roman anglo-français-italien ».
- SHARP (Miss). — *Coupable (le) ou les Vengeances*, trad. de l'angl. par J. F. André.
- WALKER (G.). — *Théodore Cyphon ou le Juif bienfaisant*, trad. de l'angl. par Lebas.
1800. FLEURY (M^{mo}). — *Herbert et Virginia, ou le Château de Montclar*.
- HELME (Mrs). — *Albert, ou le Désert de Strathnavern*, trad. de l'angl. par Lefèvre.
- LECLERC (M.-Théodore). — *Château (le) de Duncan ou l'Homme invisible*.
1801. CROFFTS (Mrs). — *Salvador, ou le Baron de Montbelliard*, trad. de l'anglais.
- EXETER (Ellen). — *Famille (la) napolitaine*, trad. de l'angl. par P.-L. Lebas.
- GUÉNARD DE MÉRÉ (M^{mo}). — *Capucins (les)*, ou *le Secret du Cabinet noir*, publiés sous le nom de Faverolle.
- *Forges (les, mystérieuses ou l'Amour alchimiste)*.
- ROCHE (M.-R.). — *Visite (la) nocturne*, trad. de l'angl. par J.-B. Breton.
- SAINT-VENANT (M^{mo} de). — *Olympia ou les Brigands des Pyrénées*.
1802. AUBÉPINE (le marquis de l'). — *Château (le) de Saint-Alpin ou la Forêt*.
- BETTE D'ÉTIENVILLE. — *Château (le), l'Hermitage et la Chaumière d'Hennarès*.

- CASTÉRA (M^{le} Désirée). — *Armand et Angéla*.
- DUVOISIN-CALAS. — *Adolphe de Waldheim ou le Parricide innocent*.
- GUÉNARD DE MÉRÉ (M^{me}). — *Enfant (l') de la prieure, ou la Chanoinesse de Metz*.
- HORSTLEY-CURTIES. — *Ethelwina*, trad. de l'angl. par O. Ségur.
- HOUDIN (M^{me} G.). — *Moins vrai que vraisemblable ou la Forêt de Sercotte*.
- LUCAS (Ch.). — *Infernal (l') Don Quichotte*, « histoire à l'ordre du jour », trad. de l'angl.
1803. ANON. — *La Belle Abelina ou les meurtriers du vieil André*. — *Habitant (l') des Tombeaux ou le Mari coupable*.
- BETTE D'ETIENVILLE. — *Pulchérie ou l'Assassinat supposé*.
- GUÉNARD DE MÉRÉ (M^{me} de). — *Trois (les) Moines*.
- REGNAULT-WARIN (J.-B.). — *Spinalba ou les Révélations de la Rose-Croix*.
1804. CASTÉRA (M^{le} Désirée). — *Narcisse ou le Château d'Arabit*.
- BRAYER DE SAINT-LÉON (M^{lle} Louise). — *Maclovie ou les mines du Tyrol*.
- DUPERCHE (J.-J.-M.). — *Double (la) Ursuline ou l'Abbaye de Bibiena*.
- WALTER (G.). — *Trois (les) Espagnols, ou les Mystères du Château de Montillo*.
1806. AUBÉPINE (le marquis de l'). — *Revenants (les) véritables ou Aventures du Chevalier de Morny*.
- LEWIS (M.-G.). — *Brigand (le) de Venise*, trad. de l'angl.
1807. ANON. — *Forêt (la) de Hohenelbe, ou Albert de Weltzlard*, trad. de l'angl. par H. D.
- FRANCÈS (Sophie). — *Constance de Lindensdorf, ou la Tour de Wolfenstadt*, trad. de l'angl. par M^{me} Périn.
- SAINT-VENANT (M^{me} de). — *Eugénie de Verseuil ou la Tour mystérieuse*.
1808. CASTÉRA (M^{lle} D.). — *Oslinda ou la Boîte mystérieuse*.
- SAINT-VENANT (M^{me} de). — *Fantôme (le) de Nembrod Castle*. — *Thérésia, ou les Souterrains du Château de Zeintelberg*.
1809. BENNETT (Mrs). — *Malédiction (la) ou l'ombre de mon père*; trad. de l'angl. par M^{me} P.

CASTÉRA (M^{me} D.). — *Spectre (le) de la Montagne de Grenade*.

FRANCES (Sophie). — *Sœur (la) de la Miséricorde ou la veille de la Toussaint*, trad. de l'angl. par M^{me} de Viterne.

1810. ANON. — *Abbaye (l') de Grasville*, trad. de l'angl. par B. Ducos.

FRANCES (Sophie). — *Inconnu (l') de la galerie mystérieuse*, trad. de l'angl. par M^{me} de Viterne.

PALMER (John). — *Tombeau (le) mystérieux ou les Familles des Hennarès et d'Almanza*, trad. de l'angl. par R.-J. Durdent.

1811. ANON. — *Julie de Merlval, ou les Souterrains de Schmidtberg*, par G. D.

GOURUT (J.-B.). — *Souterrains (les) de la Roche de Baume, ou le Fantôme et les Brigands*.

1812. CASTÉRA (M^{me} D.). — *Incendie (l') du monastère ou le Persécuteur inconnu*, 4 vol. in-12.

GUENARD DE MÉRÉ (M^{me}). — *Château (le) de Vauvert, ou le Chariot de feu de la rue d'Enfer*.

VITERNE (M^{me} de). — *Zofloya ou le Maure ; histoire du XV^e siècle*, trad. de l'angl.

1813. BRAYER DE SAINT-LÉON (M^{me} Louise). — *Alexina ou la vieille tour du château de Holdheim*.

1813. CASTÉRA (M^{me} D.). — *Habitante (l') des Ruines ou l'Apparition du Dominicain*.

HELMÉ (Mrs). — *Caverne (la) de Sainte Marguerite* ; trad. de l'angl.

HORSTLEY-CURTIES. — *Abbaye (l') de Saint-Oswith* ; trad. de l'angl. par M^{me} de M... (Marèse).

ROUARGUE. — *Héritière (l') de Montalde, ou le Spectre et les Mystères du château de Bezanto*, imité de l'angl.

SENNEVAL (M^{me} de). — *Visionnaire (le) ou la Manie des prodiges*.

SMITH (Maria L.). — *Forêt (la) de Montalbano*, trad. de l'angl. par M^{me} P.

1814. CASTÉRA (M^{me} D.). — *Etrangère (l') dans la Famille ou l'Obstacle invincible*.

— *Portrait (le) ou la Vallée des Tombeaux*.

1815. LANSDELL (Sarah). — *Mathilde ou la Tour ténébreuse*; trad. de l'angl.
 MAUGENET. — *Angeline et Valmor ou la Morte Vivante*.
 NARDOUET (M^{me} la Ctesse de). — *Barberinski ou les Brigands du Château de Wissegrade*, imité de l'angl. de Mrs Radcliffe.
 PLANCHER-VALCOUR. — *Marguerite de Rodolphe ou l'Orpheline du prieuré*.
1816. FAVEROLLE (pseudo. de M^{me} Guénard de Méré). — *Vallée (la) de Mettersbach ou le Château de Blankenstein*.
 LEGAY. — *Hermite (l') de la Vallée de Suz ou les Désespérés*.
 MALARME (M^{me} Bournon). — *Famille (la) de Tilbury ou la Caverne de Wokey*.
 PACCARD (J.-E.). — *Donjon (le) et la forêt de Beauregard*.
 PLANCHER-VALCOUR. — *Odette de Champdivers, la petite reine, ou les Apparitions de la Dame Blanche*.
1817. BRISSOT DE WARVILLE. — *Château (le) de Mystère ou Adolphe et Eugénie*.
 FRANCES (Sophie). — *Angelo Gimliardini, ou le Bandit des Alpes*, trad. de l'angl. de R. J. Durdent.
 HADOT (M^{me} B). — *Isabelle de Pologne, ou la Famille fugitive*.
 LAMOTHE-HOUDANCOURT (le baron de). — *Tête (la) de Mort ou la Croix du Cimetière de Saint-Adrien*.
 MOORE (Edward). — *Mystères (les) de Hongrie*, trad. de l'angl. par M^{me} la Comtesse de L.
1818. ANON. — *Contes gothiques (les)*, par l'auteur de la *Dame grise*.
 BRÈS (J.-P.). — *Montluc ou le Tombeau Mystérieux*.
 GRANDOLPHE (A.-J.). — *Main (la) mystérieuse ou les Horreurs du Souterrain*, trad. de l'angl. par R.-J. Durdent.
 GERDRET (M.-A.-L.-J.). — *Léopold, ou le Pavillon mystérieux*.
 SAINT-ALPIN (Jacques). — *Contes (les) noirs ou les Frayeurs populaires*.
1819. ANON. — *Château (le) de Marozzi, ou l'Orpheline persécutée*, par M^{me} la Comtesse Amélie de C* (Choiseul).
 — *Château (le) de Clifford, ou le Souterrain de la Forêt*.
 — *Epouse (l') du bandit ou la Ville de Saxe*, trad. de l'angl.

- *Mystères (les) de la Forêt ou quel est le meurtrier ?*
trad. de l'angl. par l'auteur d'Ellesmer.
- *Pirate (le) de Naples*, trad. de l'angl.
- FAVEROLLE (pseudo. de M^{me} Guénard de Méré). — *Capucins (les), ou le Secret du Cabinet noir*.
- FRANCES (Sophie). — *Sœur (la) de la Miséricorde ou la Veille de la Toussaint*, trad. de l'angl.
- GUÉNARD DE MÉRÉ (M^{me}). — *Tour (la) infernale, ou les Aventures de Grégoire de Montnègre*.
- LAMOTHE-HOUDANCOURT (le baron de). — *Spectre (le) de la galerie d'Estalens, ou le Sauveur mystérieux*, traduction supposée de l'angl.
- LEWIS (M. G.). — *Mystères de la tour Saint-Jean, ou les Chevaliers du Temple*; trad. de l'angl. par Lamothe-Houdancourt.
- MARDOUET (M^{me}). — *Brigands (les) des Pyramides ou le Mystérieux Don Ténébros*.
- SAINT-HIPPOLYTE (A.). — *Boris*.
1820. ANON. — *Bannière (la) noire, ou le Siège de Clagenfurth*.
— *Comte (le) Vappa, ou le crime et le fatalisme*, manuscrit trouvé dans le portefeuille d'Anne Radcliffe, par le chevalier de ***.
- *Histoire des Vampires et des Spectres malfaisants*.
- CHOISEUL-MEUSE (M^{me} de). — *Oréno ou l'Assassin du Nord*.
- CHOMEL. — *Forêt (la) mystérieuse ou la Sybille prophétesse*.
- CUISIN. — *Ombres (les) Sanglantes*.
- FRANCES (SOPHIE). — *Vivonio ou l'Heure de la Rétribution*, trad. de l'angl.
- GUÉNARD DE MÉRÉ (M^{me}). — *Elma ou la Morte Vivante*.
- HADOT (M^{me} B.). — *Mines (les) de Mazzara ou les trois Sœurs*.
- HELME (MRS). — *Caverne (la) de Sainte-Marguerite*, trad. de l'angl.
- HYPPOLITE (M.). — *Mélina de Cressanges, ou les Souterrains du Château d'Orfeuil*.
- LEGAY. — *Forêt (la) noire, ou les Aventures de M. de Luzy*.
- MONTHOLON (M^{me} de). — *Chevalier (le) Huldmann de Berhinger, ou la Caverne de la montagne des revenants*.
- NARDOUET (M^{me} de). — *Chevalier (le) aux armes noires, ou le Château des précipices*.

ROCHE (M.-R). — *Fils (le) banni ou la Retraite des Brigands*, trad. de l'angl. par M..

SAINT-VENANT (M^{me} de). — *Olympia, ou les Brigands des Pyrénées*.

1821. ANON. — *Édouard et Mathilde, ou la Caverne du Brigand*, par M^{lle} W... llez.

— *Histoire de Revenants*, attribuée à Chomel.

DELAGRAVE (M^{me}). — *Château (le) d'Alvarino, ou les Effets de la vengeance*.

DOURVILLE. — *Romalino, ou les Mystères de Monte-Rosso*.

DUPERCHE (J.-M.). — *Orpheline (l') de Westphalie*.

GIRARD DE CAUDENBERG (M^{lle}). — *Revenants (les) de la Chaumière, ou le mariage interrompu*, imités de l'angl.

MALLARMÉ (M^{me} B.). — *Deux (les) Chefs de Brigands ou le Duc de Ferrare*.

— *Miralba, chef de Brigands*.

MARCAIS DE MIGNEAUX. — *Albarose ou les Apparitions de Baffo, « histoire du xiv^e siècle »*.

NARDOUET (M^{me} de). — *Château (le) de Sombremar ou les Deux fantômes*.

PACCARD. — *L'Abbaye de la Trappe, ou les Révélations nocturnes*.

1822. ANON. — *Apparitions (les) du Château de Marabel ou le Protecteur invisible*, par le baron de L.

— *Dictionnaire infernal, ou Anecdotes sur les démons, les revenants, les sorciers, etc.*

— *Geneviève de Castro ou le mariage mystérieux*, trad. de l'angl. par J. Cohen.

— *Nuits (les) terribles*.

— *Paria (le) français, ou le Manuscrit révélateur*, par le petit-fils de Restif de la Bretonne.

— *La Veille de Saint-Pierre ou la Vengeance*, trad. de l'angl. par J. Cohen.

ARLINCOURT (le Vte de) : *Rénégat (le)*.

BAYOND (M^{me} Julienne). — *Fidélia ou le Voile noir*.

CHOISEUL (M^{me} de). — *Camille ou la Tête de Mort*.

CUISIN (P.). — *La Caverne de Tchaffandine*.

GUÉNARD DE MÉRÉ (M^{me}). — *Meunière (la) du Puy-de-Dôme, ou l'Infortune et le crime*.

- *Souterrains (les) de Birmingham ou Henriette Herefort.*
- HADOT (M^{me} B.). — *Novices (les) du Monastère de Prémol.*
- LATHOM (F.). — *Mystères (les) italiens, ou le Château della Torrida*, trad. de l'angl.
- MILLON JOURNAL (M^{me} Emilie). — *Gaston de Semur suivi du Monastère du Mont Cenis, et du Château d'Enfer.*
- MONTALEMBERT (M^{me} la Marquise de). — *Horace, ou le Château des Ombres.*
- NADAU (Ch.). — *Infernaliana.*
- NARDOUET (pseudo. de M^{me} de Ruault). — *Panache (le) rouge, ou le Spectre de fer.*
- OGLOU (M^{me} d'). — *Meurtrier (le), ou le Donjon de la Chapelle.*
1823. BOCOUS (J.). — *Sorcière (la) des Pyrénées, ou la Caverne de la Vallée d'Aran.*
- DINOCOURT. — *Camisard (le).*
— *Homme (l') des ruines.*
- IRELAND (W.). — *Brigands (les) de l'Estramadure, ou l'Orpheline de la Forêt*; trad. de l'angl. par Ch. Des Rosiers (pseudo de M^{me} Guénard de Méré).
- LATHOM (F.). — *Mystères (les) italiens ou le Château della Torrida*; trad. de l'angl. par Jules Salaberry.
- MAILLARMÉ (M^{me} B.). — *Brigand (le) démasqué, ou le Pouvoir des Serments.*
- VALLÉE. — *Souterrain (le) de la Forêt des Ardennes.*
- VANHOVE M^{lle}. — *Carlos de Montilla, ou les apparitions du Château des Apennins.*
1824. BODIN (M^{me} J.). — *Le Monstre.*
- COURVAL (M^{me} de). — *Almaïda ou l'Enfant des Tombeaux.*
— *Bathilde ou le Revenant.*
- GUÉNARD DE MÉRÉ (M^{me}). — *Albano ou les Horreurs de l'Abîme.*
- HAYNES (MISS C. D.). — *Spectre (le) de Saint-Michel ou les deux Eléonore*; trad. de l'angl. par M^{me} Coville.
- LAMOTHE-LANGON. — *La Vampire, ou la Vierge de Hongrie.*
— *L'Etendard de la Mort, ou le Monastère des Frères noirs.*

- LEE (H.). — *Le Meurtre*; trad. de l'angl.
 LEGAY. — *Ermite (l') et le Revenant*.
 LETILLOIS (F.). — *Brigand (le) de la Forêt des Ardennes*.
 MALLARMÉ (M^{me} B.). — *Brigand (le) démasqué, ou le Pouvoir des Serments*.
 1825. DOURVILLE. — *Espagnol (l'), ou la Tombe et le Poignard*.
 — *Holdar ou le tribunal mystérieux*.
 HEINETT (MISS.). — *Chef (le) des Bandits, ou la Famille des Marialva*, trad. de l'angl. par le traducteur de la *Belle Sœur*, etc.
 ROCHE (M.-R.). — *Chapelle (la) du vieux Château de Saint-Doulagh, ou les Bandits de Newgate*, trad. de l'angl.
 VAUGEOIS (Hy.). — *Brigand (le) Saxon*.
 1826. ANON. — *Souterrains (les) du monastère, ou la Vengeance paternelle*, trad. de l'angl.
 DELAUNAY (Victor). — *Souterrains (les) de Châteauvert ou les crimes de Mandard*.
 MAGNIER (M.-P.). — *Chapelle (la) mystérieuse*.
 1827. ANON. — *Les Brigands du Vieux Château, ou le Souterrain de l'Ermitage de Gitschinn*.
 — *Cachot (le) de la tour de Ham, ou les deux frères*.
 DINOCOURT. — *Le Luth mystérieux*.
 1828. ANON. — *Chef (le) des Pénitents noirs, ou le Proscrit de l'Inquisition*, par l'auteur de la *Bohémienne*.
 BON... (M^{me} A. de). — *Apparition (l')*, in-18°.
 PACCARD (J.-E.). — *Château (le) des Morts ou la Ville du Brigand*.
 1832. ANON. — *Meurtre (le) de la Vieille rue du temple*, (2^e édit.).
 — *Souterrain (le) de Chelmsfort, ou la Masure isolée*, trad. de l'angl.
 COUILLAC (LOUIS). — *Sept (les) Contes noirs*.
 LAMOTHE-LANGON. — *Diable (le)*.
 SOULIÉ (F.). — *Deux (les) Cadavres*.
 1833. BANIM. — *Chasseur (le) des Spectres et sa famille*, trad. de l'angl. par Pichard.
 1834. ANON. — *Caverne (la) des Brigands*.
 — *Mort (le) vivant, ou les Aventuriers espagnols*.
 DINOCOURT (T.). — *Homme (l') des ruines* (2^e éd.).
 L. R... — *Revenant (le) de la Guadeloupe*.

1836. ANON. — *Château (le) de la Forêt noire, ou les Lutins, les esprits, les fantômes et les revenants.*
DUBOIS (A.). — *Ruines (les) de la Chapelle de Larondé.*
FOUINET (E.). — *Caravane (la) des Morts.*
1837. CHAUSSIER ET BIZET. — *Tombeau (le) ouvrage posthume d'Anne Radcliffe, 4^e édit., faussement attribué à Anne Radcliffe).*
1838. FRÉMY (A.). — *Chasse (la) aux fantômes.*
LAMOTHE-LANGON. — *Cloche (la) du Trépassé, ou les mystères du Château de Beauvoir.*
— *Souvenirs d'un fantôme, chroniques d'un cimetière.*
1839. ANON. — *Château (le) de Carqueranne, singulier roman.*
— *Tour (la) maudite.*
GEORGES. — *Maison (la) Mystérieuse.*
1840. BEAUVOIR (R. de). — *Cabaret (le) des Morts.*
-

Vu et admis à soutenance,
le 26 juin 1914

Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris.

A. CROISSET

Vu et permis d'imprimer
Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris.

L. LIARD

LISTE DES ABBREVIATIONS

- Al. d. M. *Almanach des Muses*. Paris.
 Ann. lit. *Année littéraire*. Paris.
 Ann. Rom. *Annales Romantiques*. Paris.
 Archiv. *Archiv für das Studium der neuen Sprachen und Literaturen*. Darmstadt.
 Ath. *Athenæum*. London.
 Bibl. Brit. *Bibliothèque Britannique*. Paris.
 Black Mag. *Blackwood's Edinburgh Magazine*, Edinburgh.
 Crit. R. *Critical Review, or Annals of Literature*. London.
 Déc. Phil. *Décade Philosophique*. Paris.
 Ed. R. *Edinburg Review*. Edinburgh.
 Eur. Mag. *European Magazine and Monthly Review*. London.
 Gent. Mag. *Gentleman's Magazine*. London.
 Jour. d. D. *Journal des Débats*. Paris.
 Jour. d. P. *Journal de Paris*. Paris.
 Journal of. Comp. Lit. *Journal of Comparative Literature*, New-York.
 Mac. Mag. *Macmillan's Magazine*. London.
 Mag. Enc. *Magasin Encyclopédique*. Paris.
 M. Mag. *Monthly Magazine*. London.
 Merc. de France. *Mercure de France*. Paris.
 Merc. du XIX^e. *Mercure du XIX^e siècle*. Paris.
 Mon. Univ. *Moniteur Universel*. Paris.
 Month. R. *Monthly Review*. London.
 N. M. Mag. *New Monthly Magazine*. London.
 Nouv. R. *Nouvelle Revue*. Paris.
 R. Bl. *Revue Bleue*. Paris.

- R. C. *Revue des Cours et Conférences*. Paris.
R. d. D. M. *Revue des Deux Mondes*. Paris.
R. d'h. l. F. *Revue d'Histoire littéraire de la France*. Paris.
R. d. P. *Revue de Paris*. Paris.
Rev. Enc. *Revue Encyclopédique*. Paris.
Spec. d. N. *Spectateur du Nord*.
West. R. *Westminster Review*. London.

ERRATA

- Page 6, note 3, ligne 1, au lieu de *Chevalry* lire : *Chivalry*.
 Page 21, note 2; au lieu de *Correspondance* lire : *Correspondence*.
 Page 42, note 2, ligne 2, au lieu de *Booden* lire : *Boaden*.
 Page 59, ligne 19, au lieu de *Rittadrama*, lire : *Ritterdrama*.
 Pages 65, note 1, ligne 1; 66, note 1, ligne 16; 78, note 1, ligne 5, au lieu de *Correspondance* lire *Correspondence*.
 Page 79, ligne 22, au lieu de *Marchen* lire : *Märchen*.
 Page 87, note 1, ligne 1, au lieu de *Lovez* lire : *Lover*.
 Page 88, note 2, ligne 3, au lieu de *T. St. Baretti*, lire : *T. S. Barrett*.
 Page 91, ligne 2, au lieu de *qu'à* lire : *qu'a*.
 Page 93, ligne 9, au lieu de *Saint-Déon*, lire : *Saint-Léon*.
 Page 112, ligne 19, au lieu de *Radchiffev* lire : *Radcliffe*.
 Page 170, ligne 34, au lieu de "*les Adriex*", lire : "*les Adieux*".
 Page 184, ligne 14, au lieu de *Padilla dit Flor* lire : *Padilla del Flor*.
 Page 239, ligne 36, au lieu de *hisibody* lire : *his body*.
 Page 248, ligne 3, au lieu de *Correspondance* lire : *Correspondence*.
 Page 249, ligne 25, au lieu de *Ballantyn's* lire : *Ballantyne's*.
 Page 251, ligne 17, au lieu de *Hieroglyphic* lire : *Hieroglyphic*.
 Page 251, ligne 21, au lieu de *Correspondance* lire : *Correspondence*.
 Page 264, ligne 3, ajouter *Wilbur* après *Cross*.
 Page 266, ligne 23, au lieu de *Phelfs* lire : *Phelps*.
 Page 267, ligne 17, au lieu de *Thurnau* lire : *Thürnaue*.
 Page 281, ajouter *Arnaud (Baculard D')* 25 entre les lignes 13 et 14.
 Page 281, ajouter *Bignon (Jean Paul)* 33 entre les lignes 25 et 26.
 Page 282, ligne 34, au lieu de *Dabaytur* lire : *Dabaytua*.
 Page 283, ligne 3, au lieu de *Hergfeld* lire : *Herzfeld*.
 Page 283, ajouter *Monvel (Boutet de)* 78 entre les lignes 47 et 48.
 Page 283, ligne 50, au lieu de *Musaes* lire : *Musæus*.
 Page 284, lire *Nodier* (ligne 18) à la ligne 7.
 Page 284, ligne 51, au lieu de *Spiers* lire : *Spiess*.
 Page 285, ligne 15, au lieu de *Wathering Heights* lire : *Wuthering Heights*.
 Page 285, ligne 17, au lieu *Weber (Weil)* lire : *Weber (Weit)*.
 Page 285, ligne 22, au lieu de *Zschokki* lire : *Zschokke*.

INDEX ALPHABÉTIQUE

Les chiffres marqués en caractères gras indiquent les passages où se trouvent les études les plus développées.

- A bas les Diables*, 148, 149.
Abbaye (l') de Saint-Alban, 37.
 ADDISON, 20.
 AIMÉ-MARTIN, 166.
 ALLARD (Mary Gay), 109, 110.
Almanach des Muses, 123, 163, 166, 182.
Alphonsine, 159.
Ames (les) du Purgatoire, 224.
Angelo, 213.
Annales (les) romantiques, 163, 211.
 ARLINCOURT (D'), 172, 185.
 AUDEBRAND (Philibert), 133.
 AUSTEN (Jane), 8.
 BALDENSPERGER (Fernand), 114, 162, 180.
 BALZAC (H. DE), **173-177**.
 BAOUR-LORMIAN, 191, 196, 197, 198, 199.
 BAYARD, 172.
 BEAUMONT (Elie DE), 20.
 BECKFORD (William), 33-34, 96.
 BENNETT (Miss), 119.
 BERQUIN, 129.
 BLAIR (Robert), 2.
 BOIRIE (A.), 156.
 BOREL (Pétrus), 211.
 BOUCHARDY (J.), 213.
 BOULLAULT, 128.
 BOURGEOIS (A.), 218, 219, 228.
 BOURNON-MALLARMÉ (M^{me} DE), 127.
Bravo (le) de Venise, 69.
 BRAYER DE SAINT-LÉON (M^{me}), 152.
 BRAZIER, 140.
Brigands (les), 106.
 BRONTË (Charlotte), 100.
 BRYDON (Mrs), 24.
 BÜRGER, 79, 162, 201.
 BURNEY (Miss), 34.
 BYRON, 83, 92, **98-100**, 167, 168, 187, 188, 192, 213, 230, 242.
 CAIGNIEZ (L. C.), 157.
 CAILLERAN, 140.
 CAMMAILLE SAINT-AUBIN, 139, 140.
Camille ou le Souterrain, 78.
Capitaine (le) Fantôme, 228.
Capucins (les) ou le Secret du Cabinet noir, 128.
 CASSAGNAUX (E.), 202, 204.
 CASTÉRA (Desirée DE), 142, 143.
 CAVERNE (LA) DE LA MORT, 89.
 CAZOTTE, 77.
Centenaire (le), 175, 176.
C'est le Diable ou la Bohémienne, 140.
 CHASLES (Philarète), 211.
 CHASTENAY (M^{lle} DE), 107, 108.
 CHATEAUBRIAND, 157.
Châteaux (les) d'Athlin et de Dunbayne, 36, 38.
Château (le) d'Eppstein, 223.
Château (le) des Apennins ou le Fantôme Vivant, 145, 146, 147.
Château (le) des Déserts, 225.
Château (le) des Pyrénées, 209.
Château (le) des Pyrénées, 223.
Château (le) d'Otrante, 4, 5, **10-**

- 23, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 33,
 34, 58, 68, 76, 86, 87, 91, 95,
 98, **102-104**, 105, 137, 158,
 229, 230.
Château (le) du Diable, 104.
Château (le) du Diable, 137, 138.
Château (le) Noir, 127.
 CHÉNIER (M.-J.), 166.
Chevaliers (les) du Cygne, 105,
 135, 158, 159.
Classique (le) et le Romantique,
 191.
Classiques (les) Vengés, 191, 196.
Cleveland, 106.
Clothilde de Lusignan, 175.
Cœlina ou l'Enfant du Mystère,
 130, 131, 133, 134, 147.
 COLE (William), 10.
Comédie (la) de la Mort, 199.
Connétable (le) Duguesclin, 156.
Consuelo, 210.
Contes (les) bruns, 211.
Contes de Canterbury, 90.
Contes hiéroglyphiques, 11.
 COOPER (Fenimore), 222.
Corsaire (le), 99.
 COUPILLY, 140.
 CRAVEN (Lady), 10.
 CREUZÉ DE LESSER, 161.
 CUBIÈRES, 136.
 CUISIN, 177.
 CUVELIER, 140.
 CUNNINGHAM (Alan), 63, 84.
 DABAYTUR, 145.
 DANTE, 15.
 DEFOE (Daniel), 3.
 DELAVIGNE (Casimir), 227.
Delphine ou le Spectre amoureux, 127.
 DESAUGIERS, 172.
 DESCHAMPS (Emile), 181, 200, 225.
 DES GRANGES (Ch.-M.), 149.
Deux (les) Filles spectres, 212.
*Deux Mots ou une Nuit dans la
 Forêt*, 155.
Dictionnaire infernal, 171.
 DIDEROT, 115.
 DINOCOURT, 169.
Don Juan de Marana, 216, 217.
*Doutes historiques sur Ri-
 chard III*, 11.
Doyen (le) de Killerine, 106.
 DOYLE (Conan), 231.
 DU CAMP (Maxime), 220.
 DUCANGE (Victor), 172, 179.
 DUCRAY-DUMINIL, 125, **129-134**,
 147, 174, 179.
*Du Génie et du Caractère de
 Lord Byron*, 187.
 DUMAS (A.), 125, **215-217**, 224.
 DURDENT (R.-J.), 124-167.
 DUVAL (A.), 142, 143, 148, 157.
Éléonore de Rosalba, 145.
*Élodie ou la Vierge du Monas-
 tère*, 172.
Essais d'un Jeune Barde, 160,
 192.
Famille (la) de Montorio, 92.
Fantôme (le) blanc, 152.
Fantôme (le) de Bérézule, 155.
Fantômes (les) nocturnes, 179.
Fantôme (le) vivant, 128.
 FARRÈRE (Claude), 228.
 FÉVAL (Paul), 228.
 FAVEROLLE (DE), 128.
 FIELDING (Henry), 3, 57, 58, 101,
 119.
 FLAUBERT (G.), 228.
 FONTAN (M.-L.), 217, 218.
Forêt (la) de Sicile, 141.
 FOX, 57, 67.
Frankenstein, 96.
Gaston de Blondeville, 37, 55,
 56, 59.
 GAUTIER (Th), 199, 209, 213,
 226.
 GENLIS (M^{me} DE), 105, 125, 135,
 136, 158, 159.
 GÉRAUD (S.-G.), 165.
Giaour (le), 99.
 GINISTY (Paul), 147.
 GODWIN (William), 8, 96.
 GOETHE, 78, 80, 106, 162, 217.
Goetz von Berlichingen, 69, 106.
 GOSSE (E.), 2, 229.
 GRAY (Thomas), 2, 9, 101.
 GREEN, 62, 86.
Guardian (le), 237.
 GUÉNARD (M^{me} DE), 128.
Han d'Islande, 186, 204.
 HAZLITT (William), 81, 87.
 HELME (Mrs), 89.
Héritière (l') de Birague, 174.
 HERDER, 80.

- Hernani*, 214.
 HERVEY, 101, 161.
 HERGFELD (G.), 240, 241, 242.
 HOFFMAN, 147, 168.
Homme (l') à trois visages, 147.
 HUGO (Victor), 184, 185, 186, 204, 209, **213, 215**.
 HURD (Richard) 6.
Ile (l') de Feu, 224.
Inès de las Sierras, **205-208**, 227.
Italien (l'), 36, 37, **48-55**, 60, 99, 105, 107, 109, 111, 116, 119, 120, 143, 145, 202, 204.
Jacobin (le) Espagnol, 142.
 JAMISON (Robert), 80.
Jane Eyre, 100.
Jean Sbogar, 192.
 JEAFFRESON (J. Cordy), 32.
Juif (le) Errant, 222.
Julia, ou les Souterrains du Château de Mazzini, 110, 111, 120, 145.
 LACROIX (Paul), 224, 225.
 LAMARTELIÈRE, 143, 144.
Lara, 99.
 LATHOM (F.), 89.
 LEE (Harriet), **90-92**.
 LEE (Sophie), **90-92**.
Légendes, Ballades et Tableaux, 176.
 LELAND (Thomas), 5.
Lélia, 210.
 LEMERCIER, 212.
Lénore, 79.
Léon ou le Château de Monténéro, 147.
Lewis (Matthew Gregory), 4, 7, 8, 59, **65-85**, 86, 95, 96, 99, 105, **114-118**, 120, 124, 126, 127, 136, 138, 150, 151, 155, 157, 163, 170, 171, 174, 176, 177, 181, 182, 192, 195, 196, 205, 208, 210, 211, 214, 217, 218, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 230, 233, 237, 241, 242.
 LOAISEL TRÉOGATE, 104, 137, 138.
Lord Ruthven ou les Vampires, 187.
 LATOUCHE (H. DE), 191.
Lucrece Borgia, 214, 215.
 LYTTON (Bulwer), 100.
 MACPHERSON, 101.
Mademoiselle de Marsan, 205.
 MAIGRON (Louis), 97, 169.
 MAILLAN (J.), 218, 219.
Maison (la) des Hommes vivants, 228.
Manfred, 99.
Manie (la) des Drames sombres, 136.
Marie Tudor, 214.
 MARIVAUX, 101.
 MARSOLIER, 78, 155.
 MARTAINVILLE, 149.
 MASON (William), 31.
Maturin (Charles), 8, 84, **92-95**, 105, 168, 172, 175, 177, 186, 193, 214, 219, 223, 224.
 MAUGENET, 127.
Melmoth, 8, 84, **93-95**, 105, 168, 175, 176, 186, 223, 224.
 MÉRARD DE SAINT-JUSTE (M^{me}), 127.
Mère (la) mystérieuse, 11.
 MÉRIMÉE, 209, 224.
 MÉZIÈRES, 205.
 MICHEL, 211.
Mille (les) et un Fantômes, 223.
 MILLEVOYE, 149, 150.
 MILTON, 20.
Miralba Chef de Brigands, 127.
Misérables (les), 204.
 MÖBIUS (Hans), 31.
Moine (le), 60, 61, 66, **70-85**, 91, 105, **114-118**, 119, 120, 124, 139, 140, 141, 143, 155, 163, 176, 178, 183, 196, 203, 210, 211, 212, 217, 218, 223, 228, 230, 237, 246.
Moine (le) (de Fontan), 217, 218.
Moine (le) ou la Victime de l'Orgueil, 141.
 MOIR, 19.
 MOLIERE, 217.
Montoni ou le Château d'Udolphé, 142, 143.
 MORELLET (l'abbé), 109, 110.
Morte (la) amoureuse, 226.
 MUSAES, 79, 80, 240.
Mystères (les) de Paris, 222.
Mystères (les) d'Udolphé, 36, 37,

- 44-48**, 60, 61, 66, 87, 105,
 107, 108, 109, 110, 116, 119,
 120, 133, 142, 143, 144, 145,
 146, 148, 151, 157, 178, 227,
 230.
 NARDONET (M^{me} DE), 173.
Nonne (la) de Lindenberg, 140,
 141.
Nonne (la) Sanglante, 214, 218,
 219, 220, 221, 228.
Notre-Dame de Paris, 204.
*Nouvelle Bibliothèque des Ro-
 mans*, 136.
Nuit (la) Anglaise, 118-120.
Odes (les) et Ballades, 184.
Ombres (les) sanglantes, 177,
 178.
 NODIER (Charles), 159, 160, 161,
 187, **192-194**, **205-209**, 227.
Ossian, 5, 101, 122, 161.
 PALMER (J.-H.), 88.
Paul ou la ferme abandonnée,
 131.
Pénitent (le), 202, 204.
 PERCY, 76, 80.
Petits Orphelins du Hameau,
 134.
Petit Pierre, 78, 107, 193.
 PIGAULT-LEBRUN, 129, 174.
 PILLET (Fabien), 149.
 PIXÉRÉCOURT (G. DE), 141, **145-
 147**.
 PIGNEAU, 175, 177.
 PLANCY (Collin DE), 171.
 POE (Edgar Allan), 100, 232.
 PONS (Gaspard DE), 172.
 POPE, 20.
Porte (la) Secrète, 172.
 PRÉVOST (l'abbé), 106.
 PRÉVOST (M.), 228.
 PRÉVOT, 142.
 PUJOS, 145.
Radcliffe (Anne), 4, 7, 8, 16,
 23, 25, 32, 33, 34, **36-64**, 76,
 77, 78, 86, 87, 88, 95, 96, 97,
 98, 99, 100, 104, 105, **107-
 114**, 116, 117, 120, 121, 124,
 126, 127, 129, 130, 135, 138,
 142, 143, 146, 150, 151, 155,
 158, 163, 166, 167, 168, 170,
 171, 173, 174, 177, 178, 195,
 202, 203, 205, 208, 209, 211,
 212, 213, 214, 222, 224, 225,
 227, 228, 229, 230, 232, 233.
 RADCLIFFE (William), 35.
 RALEIGH (Walter), 32, 233.
 RAMSAY (Allan), 3.
 RANDOL (Louis), 121.
Récits de Merveilles, 69.
Reeve (Clara), 7, **24-33**, 57,
 58, 77, 97, 104, 135, 161.
Réalités fantastiques, 225.
Religieuse (la), 115.
 RÉMUSAT (Ch. DE), 102.
Retour (le) d'un Croisé, 157.
*Revenant (le) du Château de la
 Garde*, 224.
Revenants (les) de Ségur, 148.
 RICHARDSON (Samuel), 3, 57, 58,
 101, 119.
 RITTER (Otto), 80, 241.
Rodéric et Cunégonde, 149.
Roman (le) de la Forêt, 36, **39-
 44**, 61.
Roman (le) Sicilien, 36, **39-40**,
 159.
 SAINT-VENANT (M^{me} DE), 151,
 173.
 SAND (G.), 209, 210.
 SCHILLER, 78, 106.
Scott (Walter), 16, 17, 23, 30,
 43, 48, 52, 56, 59, 62, 69, **95-
 98**, 167, 168, 169, 213, 217,
 230, 241.
 SCRIBE, 227.
 SEWRIN, 145.
 SÉGUR, 148.
 SHAKESPEARE, 18, 20, 60, 103,
 167, 217.
 SHELLEY (Mrs), 96.
 SHERIDAN, 57, 67, 68.
 SMITH (Charlotte), **33**, **35**, 58.
 SMITH (James et Horatio), 83.
 SMOLLETT (Tobias), 4, 57, 58.
Solitaire (le), 185, 186.
 SOUVARY, 211.
 SOULIÉ (F.), 223.
Spectre (le) du Château, 67, 68,
 69, 155.
 SPENSER (Edmond), 5.
 STERNE, 101.
 SUE (E.), 125, **222-223**.
 SPIERS, 78, 107, 193.
Tablettes (les) romantiques, 163.

- Testament (le) ou les Mystères d'Udolphe*, 143, 144.
 THACKERAY, 28.
 THOMSON (James), 2.
Tour (la) de Nesle, 215.
Tour (la) du Sud, 156.
Tour (la) Saint-Jacques, 215, 216.
Traité (le) du Mélodrame, 144.
 TUCKERMANN (Bayard), 22, 30.
Une femme est un Diable, 224.
Urbain Grandier, 216.
Valmor ou la Morte Vivante, 128.
Vathek, 33, 34.
Vénus (la) d'Ille, 224.
Vicaire (le) des Ardennes, 176.
Victimes (les) Cloîtrées, 78.
 VIENNET, 191.
Vieux (le) Baron Anglais, 7, 24-33, 58, 104, 105.
Vieux (le) Château, 148.
Victor ou l'Enfant de la Forêt, 130, 134.
Ville (la) Vampire, 228.
 VILLIERS DE L'ISLE ADAM, 233.
Viterne (Mme de), 152.
 VOLTAIRE, 103.
Walpole (Horace), 1, 2, 4, 5, 6, 7, 9-23, 28, 29, 30, 31, 33, 57, 63, 76, 77, 86, 95, 96, 97, 102-104, 105, 135, 137, 138, 158, 161, 229, 230.
 WARBURTON (Bishop), 21.
 WARTON (Joseph), 6.
 WARTON (Thomas), 6, 57.
Wathering Heights, 100.
 WATSON (James), 3.
 WEBER (Weil), 79, 239.
 WELLS (H.-G.), 232.
 WILLIAMS (Gilly), 21.
 YOUNG, 2, 101, 161, 178, 183.
 ZOLA (E.), 228.
 ZSCHOKKI, 147.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

INTRODUCTION.	1
LES PIONNIERS : HORACE WALPOLE ET CLARA REEVE	9
ANNE RADCLIFFE	36
MATTHEW GREGORY LEWIS	65
IMITATEURS EN ANGLETERRE	86

DEUXIÈME PARTIE

L'ENGOUEMENT POUR LE ROMAN « NOIR » EN FRANCE.	101
LA PREMIÈRE EMPREINTE DU GENRE « NOIR » EN FRANCE . . .	126
LE DÉCLIN DE L'ÉCOLE DE TERREUR.	151
L'INFLUENCE « NOIRE » APRÈS 1815.	168
CONCLUSION	229
APPENDICE.	237
BIBLIOGRAPHIE	247
LISTE DES ABRÉVIATIONS	279
INDEX	281

